

『白鯨』研究

—物語世界と共鳴する音表現の諸相

A Study of *Moby-Dick*: Aspects of Sound
Expressions Resonating with the Narrative World

鹿児島大学大学院人文社会科学研究科博士後期課程 地域政策科学専攻

濱田みゆき

目次

序章.....	1
第1節 先行研究.....	1
第2節 研究目的と構成.....	5
第3節 時代背景.....	7
第1章 物語の構造.....	13
第1節 『白鯨』の物語分析(1)「物語内容」を中心として.....	13
第2節 『白鯨』の物語分析(2)「物語言説」と「語り」を中心として.....	14
第3節 『白鯨』の成り立ち.....	18
第4節 『白鯨』の物語構造の形成.....	21
第2章 物語の内容.....	29
第1節 鯨学の影響.....	29
第2節 ホーソーンの影響.....	34
第3節 シェイクスピアの影響.....	40
第4節 テキストにみられる二人の影響と音声表現.....	45
第3章 『白鯨』の分析—音声、音楽、環境音を中心に.....	55
第1節 音声表現について.....	56
第2節 音楽表現について.....	73
第3節 声をもたない鯨.....	94
第4節 環境音の表現について.....	97
第5節 文字について.....	110
第4章 音表現とシェイクスピアからの影響との比較分析.....	116
第1節.....	116
第2節.....	125
第5章 終章.....	132
第1節.....	132
第2節.....	133
【付録】.....	145
参考文献.....	153

序章

ハーマン・メルヴィル(Herman Melville)の代表作である『白鯨』(*Moby-Dick or The Whale*)は、メルヴィル個人の代表作というだけでなく「この作品は一九世紀の黙示録」(エリオット 566)と称され、「数少ない本当の文学作品の一つ」(亀井 1997: 263)といわれている。物語は、その作品の長大さにふさわしく、悲劇作品という一言には収まり切らない、舞台となる捕鯨船ピークオッド号の乗組員の躍動感ある動きや、イシュメールとクィークエグの交流、あるいは鯨に関する知見など、多様な意図や内容を含んでいる。それゆえ、これまでも作品に近づくために、数多の解釈がなされ、多角的な分析がされてきている。

船長エイハブとモーヴィ・ディックとの戦いという悲劇の中に、捕鯨、神への問い、哲学的思考、人間社会の縮図、人や自然との関係など様々な要素が織り込まれた『白鯨』に、動きや広がりをもたらしている要因の一つに、作品の中の音の存在がある。先行研究による作品解説にあたっては音楽表現や言葉の響きと物語内容との関連を検証したものがあつた。しかしながら、作品の中での特定の場面に限定した箇所についての論証が多い。『白鯨』全編にわたり、音表現とテキスト内容との関連に関して検証したものは、管見では見当たらない。そこで、本論文では、『白鯨』における重要構成要素の一つと思われる音表現、すなわち、登場人物の言葉の響きや音楽、環境音に着目し、『白鯨』を全編を通して分析するものである。様々な音表現が物語世界のなかで、どのように共鳴しているのかを検証したい。その際に、その共鳴が何を提示しているのかも考察する。

また、シェイクスピアの影響と思われる舞台劇のような設定において登場人物が発するセリフや、その言葉の響きあるいは文章の詩的な表現などについても、『白鯨』全編を通して検証し、これまで研究されているシェイクスピアの影響と比較考察する。論文全体として、『白鯨』における普遍的なテーマ、あるいは多様な解釈について、音表現の果たす機能を考察するものである。

第1節 先行研究

1851年に出版された『白鯨』は、エイハブとモーヴィ・ディックと称される白鯨との戦いを乗組員であつたイシュメールが語る壮大な物語であり、メルヴィルの執筆当時の様々な事象についての探究が色濃く反映されている。メルヴィルの代表的な作品である『白鯨』に対する評価は発表当時においては低かつたが、メルヴィル没後、再評価され現在に至っている。

まずは、イギリスから始まつたメルヴィルへの再評価であつたが、1941年にはアメリカで、「アメリカン・ルネサンス」という時代区分の名称を定着させた F.O.マシーセン(F. O. Matthiessen)による『アメリカン・ルネサンス—エマソンとホイットマンの時代の芸術

と表現』(*American Renaissance : Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*) が刊行され、その中でマシーセンは、メルヴィルとその著作『白鯨』を大きく取り上げている。

マシーセンは、『アメリカン・ルネッサンス』において、アメリカ 19 世紀中葉の文学に着目している。そこで取り上げられている 5 人のなかに、ラルフ・ウォルド・エマソン(Ralph Waldo Emerson)、ヘンリー・デイヴィッド・ソロー(Henry David Thoreau)、ウォルト・ホイットマン(Walt Whitman)らと共に、ナサニエル・ホーソーン(Nathaniel Hawthorne)、メルヴィルも取り上げられている。マシーセンはメルヴィルの『タイピー』(*Typee: A Peep at Polynesian Life*)から『ビリーバッド』(*Billy Budd, Sailor: (An Inside Narrative)*)に至るまでの作家としての歩みと変化を、メルヴィルの経歴と作品の精査をもとに検証している。そして、『白鯨』に影響を及ぼした重要な作家として、ホーソーンとシェイクスピアについて論じ、さらに捕鯨経験の重要性についても指摘している。

マシーセンは、捕鯨について、『白鯨』が捕鯨産業の英雄物語であると同時にエイハブの劇物語であり、捕鯨船が『白鯨』の重要な舞台となっていると指摘し(マシーセン 73-75)、捕鯨を題材としたことが、『白鯨』の表現にも影響を与えたとしている。メルヴィルは自身では、「自分の『物語』について話すときには、捕鯨産業の英雄物語のことを指しているつもりであった」(73)が、「メルヴィルがエイハブの行動を劇としてとらえていることははっきりと見えてくる」(73)と指摘しており、捕鯨船という場でメルヴィルの思想が描かれている言語と表現様式に着目して詳細な批評を行っている。しかしながら、登場人物相互の言葉については触れていない。例えば、エイハブの演説とマッフル神父の説教の機能性の相違については述べられていない。すなわち、マシーセンの分析は、言葉のイメージ、音調、アレゴリーなど表現についての検証であり、『白鯨』でコミュニケーションの手段として書かれている言葉については論じていない。本論文第 2 章第 4 節で、『白鯨』第 132 章について詳細に議論するが、第 132 章は、地の文とエイハブ、スターバックの語り混在する作りである。この戯曲風な構造は、シェイクスピアの影響によるものと考えられる。本論文ではこの例にみられるように、『白鯨』の演劇的な表現の中で、口述の言葉がコミュニケーションの重要な手段として用いられ、その音声やリズムが登場人物たちの相互関係に影響を及ぼしている点に注目し、音表現の作用を明らかにするものである。

メルヴィルは、シェイクスピアから得た演劇の形式を用いて、19 世紀中葉のアメリカの社会動向と自分の経験と知見を、『白鯨』の舞台に注ぎ込み描いた。当時盛んであった minstrel・ショーを想起させる表現があり、また、乗船以前のイシュメールやクイーケグの様子やアメリカの民主主義の典型と見做せる捕鯨船員の労働や生活が音声、音楽表現として描かれている。マシーセンは、メルヴィルが象徴の幅を広げていったため、さまざまな価値の逆転が起き、『白鯨』では光そのものが闇になっていると指摘しているが

(120)、メルヴィルは『白鯨』の音表現においては、同じ音に対する反応が文化によって異なることを描いているのである。ここには逆転というよりも多様な文化と音の関係が描かれているだろう。本論文では、『白鯨』全編を通して多様な観点で縦横に語られているメルヴィルの宗教的及び哲学的思考、黒人音楽、異なる民族への思索などを、音表現・音楽表現を検証することにより考察したい。

『白鯨』に関する研究は様々な側面から数多くなされてきたが、本論文で参考にした主な先行研究は、マシーセンも含め以下の通りである。

『白鯨』の文章のもつ口述的な側面から考察を行ったのが、アレクサンドロ・ポーターリ (Alessandro Portelli) である。彼はアメリカ文学のテキストについて書かれたものと口承されたものの相互作用について検証を行い、文学と政治的アイデンティティの両方の基盤をどのように形成したかについて『テキストと声—アメリカ文学における書き言葉と話し言葉、そして民主主義』 (*The Text and the Voice: Writing, Speaking, and Democracy in American Literature*) において論じており、そこで『白鯨』も取り上げている。ポーターリは『白鯨』の文章には口述性が取り入れられていることを指摘している。その一例として、マップル神父の説教とエイハブによるピークオッド号の乗組員への演説とを比較し、二人の口頭の力や相違について考察している。また、権力と社会統制のツールとしての文字の出現を迎えても、エイハブの乗組員への演説にみられる口承の力はすたれることはないとも述べている (Portelli 6, 192-93, 281)。

さらに、『白鯨』におけるメルヴィルとアフリカ文化の関係について着目した研究にスターリング・スタッキー (Sterling Stuckey) の『アフリカ文化とメルヴィルの芸術—「ベニト・セレノ」と『白鯨』における創作プロセス』 (*African Culture and Melville's Art: The Creative Process in Benito Cereno and Moby-Deck*) がある。スタッキーは、メルヴィル自身が8歳になるまでダンスのレッスンを受けており、幼少期の1820年代に、母親の故郷であるオールバニーにおいて、毎年春に開催されるピンクスター・フェスティバルで、黒人のダンスと音楽に触れていたと述べている。そして、音楽やダンスなどの芸術に興味をもった青年期のメルヴィルにとって、周囲の黒人は魅力的な存在であり、彼らへの関心がメルヴィルをアフリカ旅行記の読書へと導いたのは当然のことであったと論じている。メルヴィルはアフリカの旅行記を読むことで、アメリカの白人が抱いていた概念—黒人は本質的に無知で、白人よりも劣っているという概念—と対立するアフリカ人の人間性や文化に気づき、アフリカに対する考え方が劇的に変化したという。加えて、スタッキーは、メルヴィルがオールバニーでの生活で、差別され、貶められる側の感情を意識したことにも言及している (Stuckey 25-28)。

また、メルヴィルは、捕鯨船 *Acushnet* に乗船したことで、黒人と白人の乗組員間の文化交流を探求する絶好の機会が得られたという。そして、そこでは音楽やダンスにおけるアフリカの影響が自由な黒人にも与えられ、その結果、他の船乗りたちとは一線を画す芸

術的、精神的な資質が生まれたと述べている。さらに、『白鯨』第 40 章での宴の様子からは、メルヴィルが、長い間黒人のパフォーマンス・アートに親しんできたことや、それに関連して読んだ本の内容が想起させられると指摘している (29-32)。

『白鯨』の制作過程という観点からは、レオン・ハワード(Leon Howard)によるメルヴィルの伝記的研究やジェイムズ・バブアー(James Barbour)の研究により、『白鯨』には大幅な書き換えが行われたということ、そして、その要因としては、マシーセンが指摘しているように、ホーソーとシェイクスピアの影響があることが分かっている。

大きく書き換えられた『白鯨』について、その内容に焦点をあて、人間と神の関係性や人間の根源的な闇を読み取ろうとするものや、作品の象徴性や二言論的記述から解釈を試みようとする研究などがある。

例えば、牧野有道は『世界を覆う白い幻影』において、「一九世紀の前半から国内の異端的思潮を封じ込め、一九世紀末から二〇世紀全体にわたり、世界中の人間に抑圧感を与えながら、地球的規模で影響力をおよぼした、『アメリカ・アイデオロジー』とでも名付けうる思想に対する、メルヴィルの根底的批判を含む複雑な関り方を読み取ること」(牧野 19) を目的とし、「メルヴィルの意識に認められる、歴史的現実への批判を確認」(22) している。そして、『白鯨』を書いているメルヴィルが、『靈的直観』(グノーシス、最高神との一体化による自己認識) を究極の追求目的とするグノーシス主義の中核的思想に触れていた(264) と予想し、「正統派」キリスト教はレヴィアタンとして出現し、エイハブの戦いには勝利の不可能性が刻印されていると考察している(264-71)。

また、堀内は「運命」という観点から、『白鯨』テキストを 13 章にわたり探究している。まず、「運命」と「偶然」が共働してイシュメールは一人助かったと指摘している(堀内 24-29)。そして、「エイハブが〈悪〉であるのは、世界が〈全体〉であることを彼が認められないからであり、その全体性に彼がとことん反逆するからである。しかしそもそも彼がそうせざるを得ないのは、神が〈不正〉であり、〈悪〉であるためだった。[略] 世界との齟齬を彼に痛感させるできごと——それは〈運命〉がかれに与える〈偶然〉の一撃である」(119) と述べている。最終的に、イシュメールもエイハブもメルヴィルも運命に肯定の感覚を感じてはいるけれど、「運命」を自覚的にそのまま肯定するのは読者であると結論づけている(280)。象徴性という観点から、巽孝之は、メルヴィルは、『白鯨』における「白さ」を最初からいかなるアレゴリーにも容易には還元しえない両義的ひいては多義的な象徴として設定したと指摘している(巽 66-80)。

一方、『白鯨』を書かれた内容の配置や流れによって捉えた研究もある。八木敏雄の『「白鯨」解体』は、白鯨を「鯨学」、「^ガ「^ム出会い」「劇」、「物語」の四つのカテゴリーに大別して論じている。また、寺沢みづほは、各章の間に粘着力(性)があるかを分類(区分け)の一つの基準として五つのユニットに分けている。なお、バブアーと八木、寺沢の分類は本論文の考察との比較検証において参考としている。

他にも、『白鯨』のテキストを音の観点から論じたものがある。例えば、橋本安央は、『痕跡と祈り』において、『白鯨』では鎌と鋸が連想的につながるように書かれていると指摘する。その際に、セミ鯨が、奇妙な音をたてながら草を刈るようにオキアミを食べる様子の描写に、「読み手の聴覚と視覚を動員しつつ、鯨の怖ろしさ、捕鯨の怖ろしさが、陰画のごとく浮かびあがってくるのだとってよい」（橋本 29）と分析し、また第 130 章におけるエイハブの「鉄の声」という表現に着目し、「鉄を媒介として、鎌、鋸、鉄道といったものが、エイハブの属性を構成している」（45）と、声、音の表現と物語内容との関連を論じている。

以上のように、『白鯨』に関しては多角的な側面から詳細な研究がなされている。しかしながら、上述したように『白鯨』全編を通して、音、音声、音楽表現の考察がされたものは見当たらない。本論文では、先行研究を参考として、マシーセンやポーテリ、スタッキーらの音声や口述性に関する分析が、ハワードやバブアー、八木、寺沢が論じた『白鯨』の書き換えや構造とどう関連しているのかを分析する。また、牧野が論じる「アメリカ・アイディオロジー」や堀内が提起した「運命」に対してどう位置付けられるかを含めて、作品全体を通して音表現を分析する。具体的には、①語り手や登場人物の音声表現、②音楽表現、③声をもたない鯨、④物音などの環境音、⑤文字と音声の関係性の五つの観点から考察を行う。

第 2 節 研究目的と構成

本論文は、ハーマン・メルヴィルの代表作『白鯨』における音表現、すなわち、登場人物の言葉の響きや音楽表現、物音などの環境音、鯨の無声などを中心に作品を全体を通して検証することを目的としている。その際に、音表現と物語内容との関連も検証、考察する。論文全体として、音表現を分析し『白鯨』のテーマや多様な思想や価値観が書かれていることを明らかにする。

第 1 章においては、『白鯨』の全体像を把握するために、『白鯨』の構造分析を行う。第 1 節では、ウラジーミル・プロップ(Vladimir Propp)の理論に沿って物語内容の分析を、続く第 2 節では、ジェラルド・ジュネット(Gérard Genette)の理論に沿って物語言説を中心とした構造分析を行う。第 3 節では、『白鯨』が複雑な物語構造をもっている要因を『白鯨』の成り立ちに照らし合わせて確認する。ハワードとバブアーの先行研究に拠れば、『白鯨』の成り立ちにはウィリアム・スコアズビー(William Scoresby)などの鯨に関する著作からの情報、ホーソンとの交流、そしてシェイクスピアの作品が大きく影響していたという。『白鯨』が段階を経て出来上がったことにより、『白鯨』の作品構造及び内容に変化が生じていた。以上を踏まえた上で、第 4 節では、バブアー、八木、寺沢三者の先行研究の比較考察を行う。三者の物語を区分する着眼点は、シェイクスピアの影響と作品

の成立時期、各章の間の粘着性、そして「物語」や「劇形式」、「鯨学」、「出会い」の形式の四分法（比較時には「劇形式」を指標とする）とそれぞれ異なるものであるが、章区分については一致する点が多いことが明らかになった。最終形の『白鯨』においては、成立時期とその要因、シェイクスピアの影響、物語の形式、各章の繋がりが互いに関連し合っているために、三者の区分は重なりをみせたといえる。成立過程においてシェイクスピアとホーソーンの影響を受けたことで、劇形式の導入やさらには物語の内容や流れに変化が生じたことが推測できる。

第2章では、第1章の『白鯨』の成立過程と物語内容には関連がみられるという結果を踏まえて、鯨に関する情報の収集、ホーソーン、そしてシェイクスピアからの影響が『白鯨』の物語の内容にどのように反映しているかについて、3節に分けて考察する。メルヴィルは、ホーソーンの『旧牧師館の苔』を「ホーソーンとその苔」と題して批評している。そこではシェイクスピアについても言及され、二人の作品は繋がりを持ちながら、メルヴィルへ影響を及ぼしたことがわかる。シェイクスピアの影響については、特に『リア王』を中心として取り上げ、『白鯨』と『リア王』両者の悲劇性を生む狂気と異教的世界という共通点と差異について考察する。さらに、第4節においては『白鯨』第132章を中心として、ホーソーンとシェイクスピア二人の影響を『白鯨』のテキストにみるができるか、また、二人の影響が反映された物語内容が音声表現としてはどのようにテキストに描かれているかについて分析する。

第3章では、本論文の研究目的である、『白鯨』のテキストに音声表現や音楽表現、環境音の描写をみることができると、そして、それらが『白鯨』においてどのような意味をもつのかをテキスト全体を通して検証していく。その際、第1章で取り上げた、八木の『白鯨』分析の着眼点としての劇形式をさらに拡大、かつ掘り下げて検証する。すなわち、劇形式におけるセリフだけではなく、それ以外の場面での登場人物たちの言葉、さらに音楽や船上での物音なども検証の対象とする試みである。①語り手や登場人物の音声表現、②音楽表現、③声をもたない鯨、④環境音、⑤文字と音声の関係性の五つの観点に沿って分析を行い、音表現がどういう場面で使われ、どのような効果をもたらしているかについて考察する。

第1節では、『白鯨』テキストにおける音声表現に着目してテキスト分析を行い、メルヴィルが人の声の表現により様々な情景や感情について描いていることを明らかにする。第2節では、音楽表現について検証を行う。『白鯨』では、話し言葉や叫びが音楽に変化していく様子が描かれている。加えて、文化を超えて人をつなぐツールとして音楽を用いていることも明らかにした。第3節では、鯨が声をもたないことの描写についての考察を行い、第4節では、環境音についての考察を行う。『白鯨』には鯨や登場人物そして物、つまり人の生活と動物や物体との関係性に、無音から物音さらに音声、音楽へとつながる、音によるコミュニケーションツールが深く介在していることが描かれていた。第5節で

は、文字と音声の関係性にかかる描写についての考察を行う。音表現を取り込むことにより変化する文字の特性など、文字表記に関してのメルヴィルの見解について考察したい。

第4章では、本論文第3章までの検証、分析結果の比較を行う。特にシェイクスピアの影響と音声表現や音楽表現、環境音との関連に着目して考察を行う。本論文第1章第4節で作成した「表1『白鯨』分析比較」に第3章において考察した音声、音楽表現、環境音などの表現についての考察結果を加え、「表2 シェイクスピアの影響と音表現との比較」を作成した。表2からも明らかのように、『白鯨』には全体を通して、シェイクスピアの影響だけではない、広範な口述文化を取り入れた、音、音声、音楽の表現をみることができる。

以上の考察から、第5章では『白鯨』における言葉と音表現の特徴、並びに、それが『白鯨』に与えている効果について明らかにする。『白鯨』はメルヴィルが、エイハブとモーヴィ・ディックとの戦いに込めた悲劇的な物語内容を、全編にわたり、音声、音楽そして環境音までも駆使して表現することにより、戯曲の枠を超えた口述性を備えた文章で、悲劇的な世界観の中にも人と人のコミュニケーションの可能性を取り入れた物語世界であるといえる。

なお、『白鯨』は、イギリス版では135章で物語が終了し、ピークオッド号乗組員全員が死亡してしまうのに対し、アメリカ版ではエピローグが付加され、語り手であるイシュメールだけが生き残るといった設定の相違がみられる。本稿では、メルヴィルの自国であるアメリカで、イギリス版よりも後に出版され、現在最もよく知られているアメリカ版を基に考察を行う。

第3節 時代背景

本論文は、メルヴィルの作品テキスト分析を試みるものである。正しくテキストを理解するためには、それに先立ち、19世紀アメリカという時代の歴史的な文脈を考慮することが必要である。メルヴィルの作品において、口述的な表現、音、音声、音楽表現が集中してみられるのには、どのような背景があったのかを本節で確認する。¹

¹ アメリカ合衆国は新しい国であるが、イギリスの影響を強く受ける移民の国でもあった。そして、イギリスから移住した植民者たち以前に、アメリカには先住民であるネイティブ・アメリカンが居住し、独自の言語をもっていた。

ここで、イギリスの言語である英語の歴史についての概要を確認する。英語は現在のデンマークがあるユトランド半島に住んでいた人たちが用いていた言語に起源をもつとされている。現在アングロ・サクソン人と呼ばれている3部族は5世紀中頃にブリテン島（イギリス）へと渡った。ブリテン島ではキリスト教がかなり普及していたといわれる。アングロ・サクソン人もキリスト教に接触し、キリスト教化する。14世紀にはまだ英語の聖書は実質的には存在せず、聖書の言葉も教会での讃美歌もラテン語であった。一部の知識階級をのぞき、一般民衆の大部分は、たとえ教会に行っても神の言葉を読むことも聞くこともできなかった。教会での説教は聖書にある言葉をやさしく解釈して民衆に伝えられた。16世紀、司祭ウィリ

19世紀は国土の拡張や農業の機械化、1830年代に始まった鉄道建設など、アメリカの産業化が急速に進んだ時代でもあり、アメリカの領土が膨張した時期でもあった。『アメリカの歴史』によれば、まず、1803年にフランスからルイジアナを購入し、合衆国の領土は2倍になった（ノートンほか 66）。そして1819年フロリダを購入。1840年代に入ると国民の目は外部へと向かい、未曾有の領土膨張を期待する気運を生んだ。合衆国は古いヨーロッパ諸国とは違って独自の高貴な道徳的使命をもつ国であり、合衆国がその領土を広げるのは神の摂理であると正当化していた。1845年、テキサスが併合され、1846年オレゴンを領有し、1848年、カルフォルニアとニューメキシコを割譲、そして1853年ガスデンを購入した。領土拡大下のアメリカでは、カルフォルニアの金鉱発見によるゴールド・ラッシュや産業の発展、工業の技術革新がめざましかった。工業の人手不足をドイツやアイルランドからの移民が解消した（有賀ほか 351-62）。

メルヴィルが『白鯨』の舞台とした捕鯨産業も、19世紀アメリカの重要な産業であった。エリック・ジェイ・ドリン(Eric Jay Dolin)によれば、1812年戦争終結から1850年にかけて、未曾有の成長を遂げ、高い生産性及び利益の時期を経験したという。1846年のピーク時には世界中の捕鯨船総数900隻のうち、アメリカ船は735隻にも達した。この黄金期の間に捕鯨の中心はナンターケット島からニューベッドフォードに移り替わった。ナンターケット島の捕鯨がすたれた要因の一つは、港入り口の砂州が大型船には障害となることであった（ドリン 258-65）。メルヴィルが自らも船員となったのもこの黄金時代であり、『白鯨』においてマッコウ鯨のことなど縦横無尽に語られている。

そのアメリカで新しい文学運動がおこる下地についてノーマン・フォースター(Norman Foerster)は下記のように述べている。

若いアメリカは実業と物質的進歩にますます没頭していたが、新しい文学運動を受け

アム・ティンダル(Willian Tyndale)は、国王の抑圧を逃れ、ドイツに渡ってから聖書をギリシア語の原典から英語に翻訳した。その後、17世紀イギリスでは、王の命令のもと英語訳欽定聖書が作成された。教会で読み上げられる神の言葉は一般の人に理解できると同時に、神の自信や威厳に満ちたもので、かつ国王への献辞が繰り返されているものであった。欽定訳聖書にはティンダルの訳語の影響が多くみられるという。この聖書は音楽性や威厳や気品をもったものであった。（(ボー 435-81)、(竹林ほか 3-70)、(グッデン 166-261)、(矢野、池田 3-14、28-41)を基に構成。）イギリス英語の文字表記の歴史が、教会と深く関連していることがわかる。

移民国、アメリカは広大な国土である。にもかかわらず、方言や他民族の言葉が残っているにせよ、相互に理解できる言語として英語を話している。グッデンによれば、アメリカへの最初の移住者に英語を話す人口が圧倒的に多かったこと、加えて新しく入ってくる民族は多様であるが故に、教の上では英語に対抗するほど多数ではなかったために、アメリカの英語が様々な新しい言葉を取り入れながらも、広い国土での共通言語となったと考えられるという（グッデン 201-02）。

入れうる下地もいろいろな面で養われつつあった。ヨーロッパから伝わったローマン主義の刺激も、もしそれに有利な強いアメリカの基盤がなかったならば、実を結ばなかったと思われる。〔略〕その一つは、まだ粗野ではあるが、理想主義的な洗練を受ける可能性をもったアメリカの愛国的国家主義であった。いま一つは、貴族的な十八世紀よりもはるかに多くの自由、平等、友愛をもった民主主義的社会であった。他の一つは個々の人間——自由経済と辺境の個人主義とによって養われた自負心の強い個人——を重んじたことである。さらにまた機会に満ちた社会に付き物の楽観主義もその一つであった。(フォースター 75)

しかしながら、それらのなかで、「エマーソン、ソロー、ホーソン、メルヴィル、ホイットマンなどの作家を生み出した最も重要な要因は、アメリカに最初に移住した人々にさかのぼる宗教的精神であった。清教徒、クエーカー教徒、国教徒、その他の人たちはアメリカ精神の中に永続的な信仰心と鋭敏な良心とを植え付けたのである。フランクリン時代の現世主義と合理主義とは古い宗教心の炎を押さえることはできたが、消し去ることはできなかった」(75)と指摘している。19世紀の初めには宗教復興の炎が新たにもえあがり、日常の礼拝の中には敬神がみられるという。カルヴィン主義者は決して消滅したのではなかった。一方、ユニテリアン派もジョン・ロックと18世紀の合理主義につながっていたが、他方においてはエマソンや超絶主義運動にも関連していたという(フォースター 75-77)。

フィリップ・グラ(Philip F. Gura)は、上記の19世紀の文学と関連する変化について言語学観点から、以下のように述べている。“In the early nineteenth century in New England’s cultural centers, then, language was thought to be purely *contextual* and best comprehended by the intellectual tools given men as rational creatures. To the Unitarian mind, philosophers of each age had agreed upon a certain precision of terms and any understanding of other peoples’ conceptions of reality hinged on a historical awareness of the particular meaning given to language at that time” (Gura 23-24). 19世紀初頭には、ニューイングランドでは、言語は純粹に文脈に沿ったものであり、理性的な人間は理知的に言語を理解するのが最善であると考えられていたという。ユニテリアンにとって、人々の現実に対する概念を理解するには、その時代の言語特有の意味を理解する必要があったと述べている。さらに、神という言葉も、単に文脈上のものであって、ロック的な思想の前提によれば、聖書が神の言葉であったとしても、それは特定の場所、特定の時間に人間によって書かれた神の言葉であり、歴史的状況の気まぐれに影響されたものである、と続けている(23-24)。そして、“It never occurred to them that words themselves could be viewed as vitally provocative symbols, which transported men to an awareness of universals that might be apprehended though sensory experience but that lay beyond it” (24)とユニテリア

ンらは、言葉が経験により感覚的には理解できても、それを超えた普遍的なものへとつながる象徴性をもつとは考えなかった、と論じている。また、この頃、ジェームズ・マーシュ(James Marsh)やホレス・ブッシュネル(Horace Bushnell)のような進歩的な神学者も言語学の論争に参加したと述べている (25)。

それが、1820 年代後半になると、神学界の議論には、人間同士のコミュニケーションは、人間が恣意的に意味を付与したものではない、という哲学的な命題が含まれるようになった。グラは、聖書学者の中には、聖書は一種の人間の魂の詩であるという考えをもつ人もおり、詩は自然のイメージで最も効果的に表現されているという概念を発展させたという。そして、これは、彼らがヨーロッパのロマン派文学や哲学を読んで吸収した考え方であると述べている (31)。エマソンや彼が親しくしていたソローも芸術や宗教と関連した言語について関心をもっていった。ソローの著作では、芸術や宗教と関連した言語の研究が、類を見ないほど洗練されたものになっている。また、ソローが言語学を複雑に取り入れたことで、彼が「母語」と呼ぶ自然界の言葉を再発見したという成果もみられる。彼と同時代の、ホーソンとメルヴィルは、南北戦争前のアメリカ文学において、象徴主義の最も著名な実践者となったが、その理由の一つは、宗教的な言語や教義の危機に対する広範な懸念を、想像力に富んだフィクションの領域に翻訳する能力をもっていったからである。この領域では、エマソンやソローの哲学的なエッセイや、マーシュやブッシュネルのリベラルなプロテスタントの神学よりも、その意味合いをより完全に、そしておそらく真摯に探求することができたという (147-50)。二人が宗教と連動した言語的な知識を持ち、それを文学に活かしたとの示唆である。

互盛央も言語の起源論についての観点から、アメリカを「はじめから『近代』の民主主義に基づく国家だった」と指摘し「一六二〇年にメイフラワー号でマサチューセッツ湾付近のコッド岬にやって来た『ピルグリム・ファーザーズ』に行き着く」(互 272) と述べている。アメリカの 19 世紀中葉は、起源のはっきりした新しい国において、メルヴィルなどによりアメリカ文学が始めて一斉に花開いた時期といえる。

これまで、19 世紀の拡大するアメリカやその中での宗教や言語、文学についてみてきたが、人々の暮らしのなかにはもちろん娯楽もあった。そのようないわゆる大衆文化について、亀井俊介は、サーカスを切り口に論じている。亀井は、P.T.バーナムが「アメリカ博物館」と名付けた見世物的サーカスを紹介しており、それにはトール・テール性があると指摘している (亀井 1992: 17-25)。また、「オペラ・ハウス」と呼ばれる劇場であらゆる種類の演劇が上演されたという (51-54)。さらに、19 世紀にはショー的な娯楽性と道徳的教訓性とを結合することがアメリカ演劇の中心課題であったと論じている (66-67)。ピューリタンの厳格な思想と劇場は相容れないように思えるが、『アンクル・トムの小屋』の演劇は受け入れられたという (64-67)。ピューリタン社会にも娯楽的な大衆演劇が入り込んでいったのである。

また、18 世紀末頃から原型があったといわれる、もっと素朴な形の演芸である minstrel・ショーも盛んになった。このショーでは、役者や歌手が黒人に扮し、観客に笑いを振りまいた。冗談や駄洒落など言葉の掛け合い、歌や踊り、芝居などで構成されていたという (75-81)。minstrel・ショーの観客は同時に大衆演劇の観客でもあったが、大和田俊之によれば、演劇は知識人向けと労働者階級向けの 2 極化を生み、対立が深まっていったという。シェイクスピア劇も、上流階級と労働者層ではその演出が全く異なっており、対立をもたらしていた。メルヴィルも関係する 1849 年 5 月 10 日の「アスター・プレイス暴動」と呼ばれる事件はそれを象徴的に示しているという (大和田 2011: 10-11)。同時に、この件はこの時代には劇や音楽が広く深く民衆に広がっていたことを示しているだろう。

サーカスが派手やかに世界の驚異を全国に伝えて回り、さまざまな劇団や楽団が全国津々浦々のオペラ・ハウスに演芸を運んでいた「おしゃべり文化」時代の大衆文化には講演運動も存在していた。「講演者」が全国をさすらい、大衆に語りかけ、大衆も彼らを歓迎した。そこには話し言葉による独特の文化的雰囲気形成されたという。エマソンを始めソローも各地で講演を行っている。そしてメルヴィルも講演者になろうとしたことがあったという (亀井 1992: 103-05)。

ポーテリは、上述の「おしゃべり文化」も含んだ口述文化について、“From the beginning, America behaves as a literate society, ostensibly unencumbered by the memories of ancestral origins and the illiterate darkness associated with orality and folklore” (Portelli 27)とアメリカは最初から、表向きには先祖の出自や口承文化、フォークロアに関連する無教養な闇に邪魔されない、読み書きのできる社会として振る舞っていたと述べている。

識字率は実際には高くなかったが、他のどの近代国家よりも、自らの基盤を文書や聖典に求めていたという。アメリカには、「民衆基盤」や「起源的な有機的共同体」という考え方がなく、アメリカの「コモンウェルス (連邦)」は、世襲の同質性ではなく、分離と離脱、移民と革命、そして個人間の契約上の結びつきと各個人の神との関係の上に成り立っているという。移民の各世代は、文化的なものも継承しているが、アメリカ特有のフォークロアは、何よりも新天地への対応として現れており、新旧の口承伝統を織り交ぜながら、口承形式により大衆紙、劇場の両方で表現される生き生きとした大衆文化を生み出したと論じている (Portelli 27-30)。移民を祖とするアメリカ人は新しいだけではなく、古い口承文化も持ち合わせていたというのである。19 世紀アメリカの姿を、亀井は文字によらないにぎやかな大衆文化の面から、ポーテリは口述文化の面から述べている。そこには、文学者の講演や、文書や聖典が重要視されながらも新旧の口承伝統が織り交ぜられるように、口述と文書のどちらもが重要であり、相互に影響を及ぼしたアメリカ文化の特徴が示唆されている。

また、亀井の挙げた minstrel・ショーは、18 世紀の末ごろにサーカスで演じられ

ていたアントラクト（幕間の演芸）に始まり、1840年代に成立したという。ショーでは、バンジョー、タンバリン、フィドル（ヴァイオリン）などの楽器が使われた（バーダマン、里中 35-39）。スコットランドあるいはアイルランド系の移民の音楽が中心になっていて、黒人の携えてきたアフリカ的特色は直接表面には出ていないが、そういった音楽が黒人風のリズム感で演奏された。現在でも知られている曲に『わらの中の七面鳥』などがあるという（奥田 2005: 94-95）。教会音楽に目を転じれば、19世紀に入るとヨーロッパ音楽への回帰と音楽による人の教化の流れが強くなり、教会音楽の演奏水準とアメリカ音楽全体の質の向上が謳われ、教会音楽と科学的方法論の共存が図られたという。宗教的な音楽に、言葉以外の美学的、芸術的要素が入るようにもなった。そのようなヨーロッパ的な本流の中で、独自に先住民の文化や風習に目を向けたり、アフリカ系音楽にアメリカ音楽の可能性を示唆したりする音楽家も現れた（杉野 187-90）。

以上のように、19世紀アメリカは、領土を広げながら、産業が発展していった。それに伴い好況と不況の繰り返しが日常的になった。また、利潤追求のために労働者の生活環境が悪くなるという面もみせた。奴隷として連れてこられた黒人への人種差別問題や多民族国家という状況も抱えていた。一方で、芸術や宗教と関連した言語の研究が行われ、大衆紙、劇場の両方で口承形式は親しまれていた。また、音楽、ダンスも娯楽や芸術として生活の中で楽しまれ、アメリカの文化として根付いていたことがわかる。

本節で確認したような19世紀アメリカの社会的文脈のもとに『白鯨』は執筆された。口述的な表現、音、音声、音楽表現を生む背景をもって作品は書かれたといえる。次章からは、『白鯨』のテキスト分析を試みる。まず、第1章では『白鯨』の全体像を掴むために、『白鯨』の物語構造を確認する。

第1章 物語の構造

序章では、本論文と関連する主な先行研究について述べ、それらと本研究の目的との関連、および本論文の構成を示した。また、メルヴィルが『白鯨』を執筆した時代背景を確認した。19世紀のアメリカを背景に執筆された『白鯨』の音表現を分析するにあたり、本章では、『白鯨』の構造についての検証を行う。『白鯨』は、一度ほとんど完成に近づいたものに、メルヴィルが大きく手を入れ現在の形になったといわれている。その根拠とされているのが、1850年8月7日に書かれたエヴァート・ダイキンク(Evert Duyckinck)からその弟のジョージ(George Duyckinck)に宛てて書かれた“Melville has a new book mostly done — a romantic, fanciful & literal & most enjoyable presentment of the Whale Fishery — something quite new” (Leyda 385)という一文である。実際に『白鯨』が出版されたのは、イギリスで1851年10月18日に *The Whale* と題し、次いで、アメリカで *Moby-Dick, or The Whale* として1851年11月14日までに出版されたと推定されている(430-33)。

『白鯨』の出版以前に、『レッドバーン』(*Redburn, His First Voyage: Being the Sailor-boy Confessions and Reminiscences of the Son of a Gentleman in the Merchant Service*)が1849年に出版され、続いて『ホワイト・ジャケット』(*White-Jacket; or, The World in a Man-of-War*)が1850年に出版されている。メルヴィルは1847年に結婚し、1849年には長男も誕生している。生活の糧を得るためにも、書いたものがすぐに出版されることを必要としていたはずである。しかしながら、ほとんど書き終えた作品が1年以上たった後に出版されていることから考えても、1850年の夏以降もメルヴィルが作品に手を入れ続けたことは確かであろう。それを裏付ける研究、つまり、夏以降にメルヴィルが鯨についての文献を入手しそれを作品に活かしたり、シェイクスピアやホーソンの作品から影響を受けたりしたであろうことを明らかにした伝記的研究もなされてきた。

その修正を加えられ完成したとされる『白鯨』の全体像を掴むために、『白鯨』の物語構造を確認する。まず、第1節、第2節において、プロップとジュネットの理論に沿って、『白鯨』を分析する。その後、第3節で『白鯨』の成り立ちを詳細に考察する。以上を踏まえて、第4節で、物語構造についての先行研究の比較考察を行いたい。

第1節 『白鯨』の物語分析(1)「物語内容」を中心として

『白鯨』は、物語を構成する各章のスタイルが統一されておらず、物語の進行も一定していない。プロップはロシアの昔話の構造を分析・整理するために『昔話の形態学』において、登場人物たちの機能(行為)を、「出立」、「呪具の贈与・獲得」、「闘い」、「不幸・欠如の解消」、「帰還」などの31に分類している(プロップ 41-101)。『白鯨』をこれに当てはめて考察しても、最も基本的な構造である「出立」と「帰還」の組み合わせである「行くと帰る」や「加害(略奪)」と対になる「不幸・欠如の解消」による「喪失と回復」

に相当しない。しかしながら、31の機能の中の各部分には相当するものがある。「加害」はモーヴィ・ディックがエイハブの片脚を奪い取ったことであるし、エイハブが家を出て漁に出たことは「出立」の機能とみることができる。「呪具の贈与・獲得」はピークオッド号の乗組員と考えることもできるだろう。

また、プロップは、機能の多くが論理的に結び合って、一定の〔行動領域〕を作り上げていると指摘し、「敵対者」や「助手」、「主人公」などの登場人物などを挙げている(125-26)。これも「敵対者」をモーヴィ・ディック、「助手」を乗組員、「主人公」をエイハブと見做せる。

『白鯨』の登場人物たちは家を出たままであるし、一人残ったイシュメールも帰宅したかは不明である。これらのことを考え合わせるならば、『白鯨』は典型的な昔話からは逸脱した構造であるが、物語に必要な要素は各部分において持ち合わせていることになる。伝統的な民話や昔話から逸脱した、メルヴィルが創りだした新しい物語の形と捉えることもできるだろう。

第2節 『白鯨』の物語分析(2)「物語言説」と「語り」を中心として

前節では『白鯨』が、部分的には昔話の構造をもちながらも、全体の流れとしては、そこからは逸脱していることを確認した。本節では、『白鯨』の物語言説がどう構成されているのかを明らかにするために、ジュネットの『物語のディスクールー方法論の試み』(*Discours du récit in Figures III*)の方法に基づいて物語の分析を行う。ジュネットは、まず最初に、物語の言説ディスクール(最も普通の意味での物語)を「物語内容 *histoire*」と「物語言説 *récit*」そして「語りかたり *narration*」と区別している(ジュネット 17)。その上でジュネットは「この研究の対象は、限定された意味での物語すなわち物語言説となる」(17)と物語言説に注目した分析であることを述べている。そして「物語言説の分析とは、われわれにとっては本質的に、物語言説と物語内容の関係、次に物語言説と語りの関係、そして最後に物語内容と語りの関係」(19-20)を研究することであると述べている。

ジュネットは「あとから生じる出来事をあらかじめ語るか喚起する一切の語りの操作を、先説法 *prolepse*」、「物語内容の現時点に対して先行する出来事をあとになってから喚起する一切の語りの操作を、後説法 *analepse*」と定義し、「[物語言説の時間と物語内容の時間という]二つの時間的水準の間で生じうるあらゆる形式の不整合を名付けるために、錯時法という総称的術語」を使っている(35)。第1節では『白鯨』をプロップの昔話(民話)の分析方法に照らし合わせ分析したが、ジュネットは「民話の物語言説であれば、少なくともその大きな文節においては、[物語内容の]時間的順序と通例は合致すると思われるが、しかしわれわれの(つまり西洋の)文学的伝統は、これとは反対に、典型的な錯時法の効果によって始まっているのだ」と、物語言説と物語内容の時間的順序が民話と西洋文

学とでは違いがみられ、錯時法が西洋文学では伝統的にみられる手法であると指摘している (30-32)。

『白鯨』は、第 1 章で語り手であり登場人物であるイシュメールが、何年か前に水夫として鯨捕りに出かけた、と書かれ、物語が始まる。そして、エピローグで、白鯨との戦いで母船もボートも水没したが、イシュメールだけが他の船に助けられたと語っている。全体の構造を大きく捉えれば、第 1 章から過去の出来事を語る後説法がとられ、最終章の第 135 章で語り手が物語を締めくくっているといえよう。語り手イシュメールが語る第 1 章から第 135 章までの間に「鯨学」の章が入り物語の時間がせき止められたり、第 54 章の「タウン・ホー号の物語」(“The Town-Ho’s Story”)のように劇中劇の如き独自の物語が挿入され、ピークオッド号の時間を追い越したりと、時間の流れは一定ではない。しかし、大きな流れとしては、物語内容は時間に沿って流れていく。

一方、「物語言説」の観点からみると、第 47 章「マットづくり」(“The Mat-Maker”)では、語り手であるイシュメールが、物語中に入り込んでいくように見える。

The straight warp of necessity, not to be swerved from its ultimate course—its every alternating vibration, indeed, only tending to that; free will still free to ply her shuttle between given threads; and chance, though restrained in its play within the right lines of necessity, and sideways in its motions modified by free will, though thus prescribed to by both, chance by turns rules either, and has the last featuring blow at events.

(MD 215)²

上記のように、現在の語り手の言説なのか、当時のイシュメールの感情の言説なのか判然としない描写になっていく。さらに、エイハブと拝火教徒が語る第 117 章「鯨夜直」(“The Whale Watch”)では、イシュメールが乗り込んではいないボートの様子が、まるで近くで見えていたかのように、語られている。

Both were silent again, as one man. The grey dawn came on, and the slumbering crew arose from the boat’s bottom, and ere noon the dead whale was brought to the ship.

(499)

また、スターバックが船長室の前のマスカット銃を手にして独白する第 123 章「マスケ

² 『白鯨』引用はすべて以下のテキストに拠り、MD の略記号で示し、ページ数のみを記す。Herman Melville, *Moby-Dick or The Whale*. Edited by Harrison Hayford, Hershel Parker, and G. Thomas Tanselle, Northwestern UP/Newberry Library, 1988.

ット銃」でも、登場人物でもある語り手イシュメールは姿を消している。

The yet levelled musket shook like a drunkard's arm against the panel; Starbuck seemed wrestling with an angel; but turning from the door, he placed the death-tube in its rack, and left the place. (515)

あるいは下述の第 108 章「エイハブと大工」(“Ahab and the Carpenter”)のように、エイハブと船大工が戯曲風に掛け合い、語り手が姿を消す場面もある。

He must be forging the buckle-screw, sir, now.

Right. It's a partnership; he supplies the muscle part. He makes a fierce red flame there!

Aye, sir; he must have the white heat for this kind of fine work. (470)

以上のように、『白鯨』は、メルヴィルが意図したかどうかは不明であるが、複雑な錯時法がとられている。物語言説の時間が、複雑な錯時法となるのは、『白鯨』の叙法が大きな原因であろう。

次に、語り手の水準である。ジュネットは、語りそのものによる一種の関で物語言説の内部と外部は隔てられるとして、それが水準の差異であるという。そして、語り手の水準を三つに分類している。第一次の水準が「物語世界外の水準」で、語り手の審級は物語世界外に位置する。この場合、語り手は物語世界の中で登場人物として現れることがない。第二次の水準が「物語世界内の出来事」で、語り手の審級は物語世界内に位置する。この場合、語り手は登場人物としての役割ももっている。言い換えれば登場人物が語り手の役も果たしているということである。。そしてさらに、第二次の物語言説の語りの中で語られる出来事を「メタ物語世界の出来事」としている。これはつまり劇中劇の世界のことである(266-70)。『白鯨』の語り手イシュメールは、物語世界内に位置しており、基本的に第二次の水準の語り手となるが、物語の表に姿を現さないこともある。さらにジュネットは、ある語り手の水準から別の語り手の水準への移行を「転説法」と呼び、「物語世界外はおそらく、つねにすでに物語世界なのであり、語り手とその聴き手たち—つまりわれわれ—は多分、やはり何らかの物語言説に属している、という仮定」と述べている(274-78)。それはつまり、読み手である私達も物語言説に属しているということである。このことは、『白鯨』に転じて考えるならば、イシュメールが語る物語を聴く「私(読み手)」と置き換えて、比較的容易に納得できることである。また、イシュメールが語り手としての姿を消し劇中劇の形がとられている場合であっても、私たちに語っていると考えれば、これは

メタ物語世界的な空間に読み手が入り込んでいると考えることができるだろう。

最後に語りの人称について確認する。ジュネットは、小説家は「物語内容を語らせるにあたって、『作中人物』の一人を選ぶか、それともその物語内容には登場しない語り手を選ぶか、という選択」(287)をすると述べ、語り手は登場人物として登場しない「異質物語世界の物語言説」と、登場人物が語り手となっている「等質物語世界の物語言説」の二つのタイプに分類している。そしてさらに、語り手が主人公である場合「自己物語世界」と定義している。『白鯨』は語り手イシュメールの「等質物語世界の物語言説」であるが、時にイシュメールは登場人物としては姿を消してしまう。また、イシュメールは物語言説の主人公(一次的)ではない二次的な役割に分類されるが、物語当初、第25章辺りまでは、主人公的役割を果たしている。ジュネットは『失われた時を求めて』という作品では「『一人称』の、しかしながら時には全知でもある語りという、逆説的なそして人によっては颯爽の種ともなりかねない状況が生じる。『失われた時』という作品は、小説的語りの伝統的『諸形式』はもとより、その言説の論理そのものをも動揺せしめ」(297)していると指摘しているが、『白鯨』の語り手も同様な変化をみせる。

以上、ジュネットの『物語のディスクール』に沿って、『白鯨』の物語の分析を行った。『白鯨』では、西洋文学においては伝統的である錯時法がとられているが、語り手イシュメールが登場人物としては姿を消してしまう。また、語り手イシュメールは物語全体においては、主人公(一次的)ではない二次的な役割であるが、物語当初は主人公的役割を果たしているという変化がみられるなど、一般的な物語言説の形態からは逸脱した構成がみられることがわかった。自由自在に変化する構造を、長編の中に融合させた物語であるといえる。

1849年に出版された『レッドバーン』は、『白鯨』と同様に海洋小説であるが、大衆に受け入れられた。本作品では、主人公レッドバーンが語り手である。ジュネットの分析に照らし合わせるならば、物語言説の時間は『白鯨』と同様、後説法を中心とする錯時法が用いられている。『白鯨』同様に語り手が物語の中に入り込み、複雑な錯時法になる場面もみられるが、全体としては第1章から回想として物語が始まり、最終章第62章の現在で締めくくるという分かりやすい構造である。加えて、語り手は常に主人公として物語の中に位置する「内的焦点化」がとられており、その中でも、レッドバーン一人の視点で一貫される「内的固定焦点化」に相当する。読み手は、変わらぬ一人の語り手に戸惑うことがない上に、語り手である主人公レッドバーンの心情を近く感じるようになる。

メルヴィルが義父レミュエル・ショー(Lemuel Shaw)に1849年10月6日付で宛てた手紙には、『ホワイト・ジャケット』と『レッドバーン』の二つの作品について次のように書いている。

They are two *jobs*, which I have done for money—being forced to it, as other men are to

sawing wood. And while I have felt obliged to refrain from writing the kind of book I would wish to; yet, in writing these two books, I have not repressed myself much — so far as *they* are concerned; but have spoken pretty much as I feel. — Being books, then, written in this way, my only desire for their “success” (as it is called) springs from my pocket, & not from my heart. (Leyda 316)

この手紙からは、三つのことを読み取ることができる。一つ目が、メルヴィルは生活の糧を得るためにこれら 2 作品を書いたということ。二つ目が、売れる作品を書くために、メルヴィルは執筆時から読者である大衆を想定して書いたということ。そして三つ目が大衆向けに書いた作品で、自分の望んでいるような内容の本を書くことは控えたが、一方で自分の書きたいことを抑えてはいないということである。三つ目のことは少しわかりにくい。メルヴィルは大衆向けの内容にしたが、その書かれた内容については自分の思う通りに書いているということであろう。これらのことにより、『白鯨』と同様に貧富の差や移民問題など社会的な問題を取り上げているにもかかわらず、結果的に『レッドバーン』の物語内容は分かりやすく、かつ伸び伸びとしたものとなり、大衆に受け入れられたのであろうと推測される。そして、それを支える物語の形式も上記で確認したように、分かりやすいものとなったのであろう。

一方、『白鯨』が当時不評であった原因の一端を、レッドバーンに比較して複雑な『白鯨』の物語構造にもみることができるだろう。では、なぜ、メルヴィルの作品にこのような急激な変化がおきたのであろうか。次節では、『レッドバーン』と『白鯨』の差異の原因を『白鯨』の成り立ちに着目して考察する。

第 3 節 『白鯨』の成り立ち

第 1 節、第 2 節では、『白鯨』の物語分析を行い、『白鯨』が複雑な物語構造をもっていることを確認した。本節では、その要因を『白鯨』の成り立ちに着目して考察する。本章冒頭でも触れたが、『白鯨』は 1850 年以降に原稿修正が行われ、現在の形になったといわれている。ハワードはメルヴィルの伝記『ハーマン・メルヴィル—伝記』(*Herman Melville: A Biography*) で、『白鯨』の原稿修正について詳細に記述している。1850 年 2 月にメルヴィルは、ヨーロッパ旅行から帰国した。当時メルヴィルは、“the new novel he had in mind—the story of an American exile in England and Paris” (Howard 150)とあるようにイギリスとパリに流れ着いたアメリカ人の話を念頭に置いていたという。しかし、“he devoted himself to his desk so conscientiously that on May 1 he could write Richard Henry Dana, Jr., that he was ‘half way’ in a new work” (151)と、メルヴィルは、5 月 1 日にリチャード・ヘンリー・デイナ・ジュニア(Richard Henry Dana, Jr.)に新しい作品の「途中」

だったと書いている。つまり、新しい航海記を書いていたのである。

また、メルヴィル自身が満足していなかった『レッドバーン』は好評を博していた。*London Athenaeum* は“we think that, with only the commonest care, he might do brilliant service by enlarging the library of fictitious adventure” (152)と好意的に評している。ハワードは、上記の批評は、メルヴィルの新しい計画と一致していたので、彼は満足したであろうと述べている (152)。

メルヴィルは、新しい物語の準備のために“he applied for membership in the New York Society Library, from which he drew on April 29, five days after his certificate was delivered to him, William Scoresby’s volumes on the *Arctic Regions* and the *Northern Whale Fishery*” (153)とあるように、図書館へ入会し、4月29日に、北極圏と北鯨漁業に関するスコアズビーの著書を購入している。

加えて、『レッドバーン』と『ホワイト・ジャケット』の成功により、メルヴィルは引越しを考え、ピッツフィールドに戻ったという (153-55)。そこで、8月、ダイキンクやコーネリアス・マシューズ(Cornelius Mathews)らの集まりの中で、ホーソンに出会い楽しいひと時を過ごす (155)。この時に、メルヴィルはダイキンクと語り、それをダイキンクは弟に“Melville certainly talked over his literary plans and prospects with his friend at that time, for the latter wrote his brother George, on the following day, that ‘Melville has a new book mostly done—a romantic, fanciful and literal and most enjoyable presentment of the Whale Fishery—something quite new’” (158)と知らせている。しかしながら、ホーソンとの刺激的な出会いとホーソンの『旧牧師館の苔』(*Mosses from an Old Manse*)はメルヴィルに影響を与え、“a romantic, fanciful and literal and most enjoyable presentment of the Whale Fishery”は大幅に書き換えられることになった (162)。メルヴィルが作品を書き始めたとき、フレドリック・ベネット(Frederick D. Bennett)の『地球一周捕鯨航海記』(*Narrative of a Whaling Voyage Round the Globe*)とJ.ロス・ブラウン(J. Ross Browne)の『捕鯨航海のエッチング』(*Etchings of a Whaling Cruise*)は手元にあり、先述したスコアズビーの著作もあった。トーマス・ビール(Thomas Beale)の『マッコウクジラの博物誌』(*The Natural History of the Sperm Whale*)は届くのが遅かったため、8月までに読むひまがなかったであろうと書かれている。第24章「弁護」(“The Advocate”)は、これらを基として書かれているという (162)。

『白鯨』の中心的なセクションである74の章のうち、第22章を除く全てが、公開された情報源に基づく資料を含んでおり、その大部分はビールからのものであるという (162)。8月までは読むひまがなかったというビールの資料に基づき、『白鯨』は8月以降にも手を入れられ続けたと考えられる。ハワードは“[He] planned to make his new story a dramatic romance that combined the characteristics of a romantic novel with those of a Shakespearean tragedy” (163)と、メルヴィルが、ホーソンの影響に加え、シェイクスピア

アの影響も作品に活かしていると指摘している。“Melville is known to have begun rereading Shakespeare in a new edition with large print and with a new enthusiasm after hearing Fanny Kemble render the part of Lady Macbeth in February, 1849” (165)とメルヴィルが新しくなった版のシェイクスピアを読み直したことが根拠とされている。

以上、メルヴィルが海洋物語に着手し、それが『白鯨』と成っていく様子をハワードの著書をたどりながらみてきた。『レッドバーン』と『白鯨』との成り立ちの違いは、三つの点において、明確に挙げることができるだろう。まず一つ目に、メルヴィルは『レッドバーン』においては、自分の体験を基に作品を書いたが、『白鯨』では、自分の体験だけではなく、鯨に関する学術的なことや航海の体験記など積極的な情報収集を行って、それをメルヴィル流にアレンジして作品に活かしている。二つ目に、ホーソーンの影響がある。ホーソーン作品を読み、ホーソーンと実際に会話することにより、メルヴィルは、多大な影響を受けた。

This means, of course that the second growth of *Moby Dick* began immediately after Melville had written his essay on “Hawthorne and His Mosses” and while he was still under the powerful influence of his stimulating conviction that the literature of America could rival that of England. (168)

上記のように、ハワードは、ホーソーンの影響によって、『白鯨』が2度目の成長を遂げたと指摘している。さらに、もう一点がシェイクスピアの影響である。上述したように、メルヴィルは新しい版のシェイクスピアを手に入れ、新たに読み直し、そこから、多大な影響を受けた。これらの特徴的な成り立ちが物語内容に変化をもたらし、現在私たちが目にする『白鯨』へと変化したのである。作品の出版まで時間を要したこと、とりわけ1850年の夏に殆ど書きあがったといわれてから、さらに1年以上を要したのは、このようにメルヴィルが作品に手をいれたからである。

バブアーは『『モービィ・ディック』の創作』(“The Composition of *Moby-Dick*”)において、それまでの先行研究を踏まえ、『白鯨』の執筆の時期を三つに分けている。最初の捕鯨の物語の執筆は、1850年2月に始まり、8月までにほぼ完了していた。次に、1850年8月から1851年初めまでの期間で鯨学に関する諸章が追加され、おそらく冒険の諸章も挿入された。そして、最後の期間で、シェイクスピアとホーソーンの影響を受け、初期の物語を修正した。この期間は、1851年初頭から秋に本が出版されるまで続いた(Barbour 345)。バブアーもまた、“At most Melville may have had some experience as a harpooner on the *Charles and Henry*, a voyage of less than six months. Rather than personal experience in the early narrative, Melville seems to have relied on other whaling books: the account of the ‘three – year instance,’ for example, was taken from Rev. Henry Cheever’s *The*

Whales and His Captors" (347)と、自分の捕鯨の経験だけではなく、ヘンリー・チーヴァ (Henry Cheever)の『鯨とその捕獲者たち』(*The Whales and His Captors*)からの情報を活用していると指摘している。

そして、ダイキンクがメルヴィルの原稿を読み、ほぼ書き終えたと弟に知らせた手紙に、*"for nowhere is Ahab or Moby Dick mentioned in his letters"* (346)とエイハブやモービィ・ディックが言及されていないことを指摘している。つまり、エイハブやモービィ・ディックは、初期段階での『白鯨』には登場していなかったというのである。三段階の改変、特にシェイクスピアの影響により*"Ahab plays the roles of Lear, Hamlet, Macbeth, Richard III, King Henry, and Timon; he appears in dramatically conceived scenes; his language, its rhythms and allusions underscore the pervasive influence of Shakespeare"* (357)と、エイハブがリア、ハムレット、マクベス、リチャードⅢ、ヘンリー王、ティモンの役割を果たし、エイハブの言語のリズムと暗示がシェイクスピアの広範な影響を強調していると指摘している。

『白鯨』が段階を踏んで出来上がったという、ハワードとバブアーの成り立ちへの見解は一致しているだろう。そして、その段階を経た成り立ちは当然ながら『白鯨』の作品構造と内容にも変化をもたらしているはずである。次節ではその物語構造について比較考察する。

第4節 『白鯨』の物語構造の形成

本節では、前節で確認した『白鯨』の成り立ちにより、白鯨の物語構造がどう形成されたかを、バブアー、八木、寺沢の三者の先行研究に基づき比較考察を行う。

まず、バブアーの*"The Composition of Moby-Dick"*に基づき、『白鯨』の構造を確認する。バブアーはレイモンド・ロング(Raymond Long)の「隠された太陽—ハーマン・メルヴィルの創作における想像力に及ぼすシェイクスピアの影響についての研究」(*"The Hidden Sun: A Study of the Influence of Shakespeare on the Creative Imagination of Herman Melville"*)において、シェイクスピアの影響は実証されていると下記のように述べている。

This influence has been thoroughly documented by Raymond Long in *"The Hidden Sun: A Study of the Influence of Shakespeare on the Creative Imagination of Herman Melville."* A tabulation of Long's findings plus the incidence of dramatic elements in the novel (dramatic sub-titles, stage direction, and soliloquies) show that the Shakespearean influence occurs with much greater frequency in certain section of the books.

(Barbour 357)

ロングの調査結果と小説の劇的な要素の出現は、下記の表に示されたように、シェイクスピアの影響が『白鯨』の特定のセクションで、非常に頻繁に発生することを明らかにしている。

<i>Chapters</i>	<i>Total references</i>	<i>Avg. reference per chapter</i>	
1-22	6	.27	
23-59	72	1.91	
60-92	10	.33	
93-"Epilogue"	102	2.32	(357)

原稿を修正する前から引き継がれた元の物語「1-22 および 60-92」章に関連付けられたセクションでは、シェイクスピアの影響は最小限に抑えられ、影響は「23-59」章と「93-エピローグ」で見られるとしている (357)。

さらに、これらの章の中で、かなり強い影響力を示す特定の章を個別に調べた結果も示されている。

<i>Chapters</i>	<i>Total references</i>	<i>Avg. reference per chapter</i>	
23-59 {	26-34	24	2.67
	36-42	35	5.00
93-"Epilogue" {	94&99	9	4.50
	106 -"Epilogue"	93	3.00

そして、この表から、改訂は複数のグループの章に集中していると推測している。登場人物を紹介する「26-34」章は、見かけ上修正されたが、修正は表面的なものだとしている。後甲板のエイハブから始まる「36-42」章は、より影響が行き渡っているとみている。106章からの結論のセクションでも一貫した影響が認められると考察している (358)。下記のように、修正によりエイハブが主要な人物となっていくと指摘している。

It is not surprising that Ahab is prominent in these chapters. He is introduced briefly in the initial segment (26-34); he is more dramatically evident in the next group of chapters (36-42); and in the concluding events he is before the reader constantly until

he darts his final harpoon into the unconquerable whale (106-“Epilogue”). (358)

続けて、上記の改定時期にバブアーは、下記のように『白鯨』の構成や作成の段階、記録として残された日付を参照することにより、成立時期も推測している。

This study has attempted to describe the composition of *Moby-Dick*. External evidence has been considered, dates have been ascribed to various textual references, and, as a result, stages of composition have been determined and material in the novel assigned to the various stages of writing. Much of the composition still remains a mystery. Nevertheless, certain conclusions—and a few conjectures—can be made about the writing of the book: (358)

それを受けて、メルヴィルの執筆の段階を次のように三段階に分けている。まず、1850年2月、彼は捕鯨の話を始め8月まで着実に取り組み、次の数ヶ月で彼は多くの鯨学に関する章を書いた。1851年の早い時期に始まった最終段階で、彼は物語を修正し、後に資料を挿入した。この三段階の分類は、前節のハウードの記録と合致するものである。続けて、バブアーは、その三つの段階に書かれた章を下記のようにまとめている。

stage one : chapters 1-22.

stage one and two: chapters 60-92, and probably the “loose” cetological chapter.

stage three: chapters 26-34, 36-42, and 106-“Epilogue.” (358)

ここで、バブアーが“loose’ cetological chapter”と分類しているのは、「鯨学」の章である32、55、56、57、65、68、74、75、76、77、79、80、85、86、88、92、102、103、104、105のなかで、物語への結びつきが緩い、すなわち、メルヴィルが『白鯨』のどの場所にも置けた章、32、55、56、57、79、80、85、86、102、103、104、105である(350、355-56)。

一方、八木は『「白鯨」解体』において、レオン・ハウードやバブアーなどの『白鯨』の成立時期に依る一連の通時的分析の流れを扱い、次元が異なる共時的分析との関係の難しさを述べた後、通時的分析でありながら、共時態であるテキストの構造分析となっているハリソン・ヘイフォード (Harrison Hayford)³の研究を賞賛している。

³ ヘイフォードは、論題“Unnecessary Duplicates: A Key to the Writings of *Moby-Dick*”が示すように、『白鯨』には、一見すると不要な重複が多数みられることに着目して分析・考察している。例えば、クィークェグとバルキントンの二人は、第一段階の原稿には含まれていない。第二段階の推敲ではバルキントンを追加した。第三段階ではバルキントンの姿を消し、クィ

『白鯨』のような古典的テキストは、現時点においてほぼ変更不能な関係の織物であるという意味で、共時的な静的体系である。そして、メルヴィルがこの作品を実際に書き、テキストに織りあげていった作業は、つまるところ関係づくりであり、体系への組みこみ作業であって、それはなるほど時間の軸にそってなされた通時的な営為である。〔略〕共時的視点から見ることによって、あるいは逆に通時的な視点から見ることによって、何かによりよく見えるようになることはたしかであり、だからこそその視点の堅持であり、カテゴリー混同の禁止なのだが、そういう禁欲によって何かは隠蔽されることもまた事実なのである。このようなことのすべてについて、また『白鯨』の秘められた構造について、眼から鱗が落ちるように気づかせてくれるのがハリソン・ヘイフォードの最近の力業「無用な重^{デュプリケート}複」〔略〕である。(八木 6-7)

上記のように、八木は、完成した『白鯨』を対象としながらも成立過程も考慮に入れ「うぎはぎ作業の結果が異質なテキストの集合としての『白鯨』ということになる」(12)と指摘している。そして、『白鯨』出版当時の現場批評家ダイキンクの直観的腑分けはなかなか当を得ているといわねばなるまい。ダイキンクは『白鯨』を『物語』の部、『劇形式』の部、『鯨学』の部に三分しているのだから。⁴そこで私もこの三分法をほぼ踏襲し、しかしながら『^{ガム}出会い』の章を付け加えて四分法にして『白鯨』をまるごと捕らえる方策としたい(12)と、自らの分析方法を示している。『白鯨』の一定しない文体に対して、八木は「物語」や「劇形式」、「鯨学」、「出会い」の四分法にしてそれを各章ごとに当てはめ、『白鯨』のモザイクとなった構成を提示しているのである。

まず、イシュメールが語り手として物語を語る章に加えて、視点人物の正確な所在は不問にして、航行、捕鯨、解体、白鯨追跡などの行動を語る諸章、語り手自身の白鯨なり人生なりにたいする見解、かつ物語の進行に内的動因を与えている章を「物語」の章と見做している(12-15)。この語り手の存在が変化するのは、『白鯨』の特徴の一つでもある。

「劇形式」の章には純粋に脚本形式になっているものだけでなく、ト書きがありながら、平叙文による情景の説明や解説がある章も加えている(15-16)。「鯨学」の章は、鯨について科学的・疑似科学的・文献学的・歴史学的・哲学的に語る章である。これらの特徴と

ークエグが追加されるという段階を踏み出版された、としている。そして、その三つの段階にはそれぞれサブステージが含まれていた(138)と予想している。さらに、ピーレグ船長の描写の一部がエイハブに置き換えられたという分析である(128-61)。

⁴ 八木の示唆するダイキンクの説は、ダイキンクが *The Literary World* に 1851 年 11 月 15 日、22 日に掲載した『白鯨』に対しての評の内、22 日の "Melville's Moby-Dick, or The Whale. Second Notice" (Branch 265, *The Literary World* 11/22, 1851) を指していると思われる。

して、ある一定の範囲内においてであるが、位置の恣意性、テキストの浮遊性が顕著にみられるという (16-17)。また、前項で確認した収集した捕鯨に関する知見が、「鯨学」の章には引用されていると指摘している (43)。この劇形式を一つの形式と見做した分類は、バブアーによるシェイクスピアの影響の分析と比較する上での着目点になるだろう。

「出会い」の章では、まず、W.H.オーデン(W. H. Auden)の示すピークオッド号と他船の出会い(オーデン 110-12)を引用している。そして「ピークオッド号の『九つの出会い』が人間の『神秘』に対する態度の九つの『^{タイプ}型』ないし『^{タイプ}予表』」(46)を表すとの前提に立ちながら、『白鯨』の肉に対する骨格であると指摘している (46-65)。すなわち、『白鯨』は最初は速く、中ほどはゆったりと、そして最後はまた速く進むが、「出会い」の各章は物語がそのように運ぶような役割を果たしているとは見做しているのである (66)。

最後に「劇形式」の章に対しては、「鯨学」や「出会い」の章が『白鯨』全般に散在しているのに対して、はっきりと二つのグループにかたまって作品の前半と後半に置かれていると分析している (68)。

なぜ、メルヴィルは、小説の形式上の制約を無視してまで、その小説に劇形式の章を数多く挿入したのか。『白鯨』執筆中にメルヴィルがシェイクスピアを再読し、いたく感銘を受けた事実がいくらかそれを説明するかもしれない。が、あくまでいくらかであるにすぎない。しかし、ここであまりむずかしく考えるのはよしたい。小説はもとも様式上の制約からきわめて自由な芸術のジャンルである。(72)

八木は「劇形式」の章に対して、上記のように述べている。「劇形式」の章は、語り手の存在の変化や文体の変化など、八木の指摘するように「小説は様式上の制約からきわめて自由なジャンルである」ことから、「小説の形式上の制約」を超えた特徴的な章であると思われる。

寺沢の分析も修正後の『白鯨』を対象としている。寺沢は、『白鯨』が縦横無尽に発展・展開する小説ではなく、「この小説のテーマは狭く、発展の可能性も当初から完全に排除されている」と見做し、『白鯨』は、リヴァイアサンに関して思いを巡らし、その思いを文字に写すという「『たった一つの大きくて包括的なテーマ』——を唯一の尺度にして『人間世界の殆どあらゆるもの』を意味づける偏執的なまでに激しいやり方が、壮大な作品世界を作り出している」と指摘している (寺沢 2005 A: 24)。寺沢は、各章の間に粘着力(性)があるかを分類(区分け)の一つの基準としている。そのため、八木の手法に敬意を払いながらも、例えば、同じ「鯨学」にも粘着性の強弱があるとして、独自の手法をとっている。その結果、以下のように作品を五つのユニットに分けている。

- 第一部（第 1 章から 22 章）捕鯨船ピークオッド号出航以前
- 第二部（第 23 章から 42 章）「白鯨モービー・ディックを追撃して討ち果たす」という航海の目的と意味が明らかになる
- 第三部（第 43 章から 105 章）第二部とは一変した、繋がりが希薄な章の連続、第二部のテーマの「変奏」
- 第四部（第 106 章から 132 章）第三部の弛みを修正し、第二部終結部の緊張にまで戻す機能を負う
- 第五部（第 133 章から 135 章）白鯨が初めて作中に姿を現し、エイハブ船長率いるピークオッド号と白鯨との最終戦争——鯨に仮託された造物主たる神と、被造物たる人間との最終戦争——が展開され、ピークオッド号の乗組員が全滅する結末（25-27）

寺沢の分類は、結果的に小説の流れを浮き彫りにしている。また、先述の八木の指摘「この物語は最初は速く、中ほどはゆったりと、そして最後はまた速くすすむ」（八木 66）という小説の流れの緩急と、重なる分析結果となっている。また、寺沢もバブアー、八木と同様に第 1 章から第 22 章までを一つの区切りとしている。

三人による『白鯨』の分析をまとめたものが「表 1『白鯨』分析比較」である。これまでみてきたように、三人の分類の指標となるものは、寺沢は物語の各章の繋がりの粘着性の強さ、バブアーは成立時期とその要因、さらには、シェイクスピアの影響、八木は物語の形式という異なるものであった。八木は四つの形式について分析を行っているが、「物語」の章を除く「鯨学」や「出会い」の章が『白鯨』全般に散在しているのに対して、「劇形式」は、二つのグループにかたまって作品の前半と後半に置かれていると指摘しているため、『白鯨』の物語構造の特徴を明らかにできると推測し、ここでは八木の分類については「劇形式」の章の位置を指標とした。

各人の物語の分析の指標はそれぞれ異なるものであるが、表をみると三者の分析は、章の区切りが一致しているところが多いことがわかる。第 1 章から第 22 章のまとまりは、三者とも同様である。

寺沢が、航海の目的と意味が明らかになるとした第 2 部の第 23 章から第 42 章については、バブアーは、第 26 章から第 34 章、第 36 章から第 42 章については、シェイクスピアの影響を受けた成立過程としては第三段階であると分類している。寺沢は第 1 章から第 22 章までと第 23 章から第 42 章までの相違について、下記のように指摘している。

注目すべきは、第一部と第二部の差である。第一部において、クイーケッグが語り手イシュメールの無二の親友であることが重大だったはずだが、第二部のこの章では「航海士と鉦打ちの親密さと友愛」[略] だけが大切だと言われ、語り手との友情は言及されもしない。「老エイハブに随行して、この世の苦情をいいたてるあの法

廷」〔略〕、即ち最後の審判へと向かうことになるこの旅において、「無二の親友」などという個人的なレベルのことは全く必要がなくなったといわんばかりの急変振りである。(寺沢 2005 B: 91)

物語の設定内容自体が変化していると述べている。これはバブアーによる、執筆の時期の相違、つまり、第 1 章から第 22 章まではシェイクスピアから受けた影響が最小の第一段階であり、第 26 章から第 34 章、第 36 章から第 42 章までは、第三段階のシェイクスピアの影響がみられる章である、という分析と一致する見解である。一方、八木も、第 29 章から第 31 章、そして第 34 章、第 36 章から第 40 章を前半の「劇形式」の章が集中してみられる箇所と分類している。

表 1 『白鯨』分析比較

寺沢			バブアー				八木	
					シェイクスピアの影響	成立のstage		
1	1-22	捕鯨船ピークオッド号 出航以前	1-22		最小	one	1-22	語り手が明確
2	23-42	航海の目的と意味が明らか になる	23-59	26-34	表面だけの 影響	three	29-31, 34	準劇形式
				36-42	影響が行き 渡る	three	36-40	劇、準劇形式
3	43-105	繋がりが希薄な章の連続	60-92		最小	one and two		
				94&99			99	準劇形式
4	106-132	第三部の弛みを修正し、第 二結部の緊張にまで戻す	93-"Epilogue" 106-"Epilogue"	106-"Epilogue"	一貫した影 響	three	108-109, 113,116- 127,129	劇、準劇形式
5	133-135	エイハブ船長率いるピー クオッド号と白鯨との最終 戦争						
			"loose" cetological chapter	32,55-57,79- 80,85-86,102- 105				

*三人の分類を比較するにあたり、寺沢の分類法が章順に沿っていたため、寺沢の分類を基準の位置となる左側にもってきている。

次に寺沢が、繋がりが希薄な章の連続とした第 3 部については、バブアーがシェイクスピアの影響が最小であるとし、成立過程においては第二段階であると分類した第 60 章から第 92 章及び、シェイクスピアのかなり強い影響力がみられると分析した第 94 章と

第 99 章が含まれている。八木の「劇形式」でも第 99 章だけが含まれている。寺沢が、第 3 部の「緩みを戻す」と分析した第 4 部の第 106 章から第 132 章は、バブアーがシェイクスピアの影響が一貫して強くみられると述べ、成立過程としては第三段階であると分析した箇所に含まれる。同じく八木の「劇形式」も同箇所に集中している。寺沢がモーヴィ・ディックとピークオッド号との最終戦争と分析した第 133 章から第 135 章は、バブアーの分類では、先の第 4 部と同じくシェイクスピアの影響が一貫して強くみられるとされた部分で、成立過程は第三段階である。さらに、エピローグも加わる。八木の「劇形式」はこの箇所には見られない。

以上のように、鯨学、ホーソーンとシェイクスピアの影響のプロセスとその結果を分析しているバブアーと、書き換えの影響が反映された結果を分析している八木、寺沢の分析は異なるようでありながらも、その区分は一致する点が多い。『白鯨』の成立過程における変化は、物語の構造や内容にも変化を及ぼし、それは現在の『白鯨』の構成にそのまま表れていると考えてよいだろう。

本章では、『白鯨』の構造の形成過程を考察してきた。第 1 節で確認したように『白鯨』は昔話の基本的な構造はとっていないが、物語に必要な要素は持ち合わせており、メルヴィルは新しい物語の形を創造したともいえる。そして、第 2 節で確認したように、物語言説の流れは複雑な錯時法がとられていた。語り手としてのイシュメールは、登場人物であるが、物語から姿を消すこともあった。登場人物としても、一次的（主人公）であったり、時に二次的であったりした。これらのように物語言説においても『白鯨』は複雑な構造をとっていた。そのような複雑な構造となった原因を第 3 節で『白鯨』の成り立ちから考察し、これまでの先行研究から、鯨の学術的な情報の収集と引用、シェイクスピアとホーソーンの影響が重要な点であるだろうと推測した。そして、第 4 節でバブアー、八木、寺沢に拠る異なる構造分析を比較考察した。『白鯨』の成立過程における変化は、現在の『白鯨』の構成にも表れていると考えられる。

次章では、本章での『白鯨』の執筆時期と複雑な物語構造との考察結果を踏まえ、完成形の『白鯨』に、鯨学、シェイクスピア、ホーソーンの影響を見つけ、それらが、物語内容や音表現にどのような影響を与えているかを検証する。続く第 3 章において、『白鯨』テキストを詳細に分析し、音声や音楽のリズムがもたらす作用とそれらがどのようなメッセージを提示しているのかを検証する。音声や音楽がもたらす登場人物たちの一体感、一方で過度の束縛など負の側面についても明らかにする。さらに、音声や音楽表現により提示される多様な思想や環境音が表現する人間と環境の関係性などを明らかにしたい。

第2章 物語の内容

第1章では、『白鯨』の物語構造について、その成り立ちと併せて考察を行った。その結果、『白鯨』の物語構造には、ホーソンそしてシェイクスピアの文学、並びにスコアズビーなどの鯨に関する著作からの情報の収集が大きく影響していたことがわかった。本章では、その影響が『白鯨』の物語の内容にどう関連しているかについて考察する。鯨学やホーソン、シェイクスピアの三つの影響は『白鯨』という一つの作品に溶け込み、互いに影響を与え合いながら物語を生成しているため、それぞれを作品から抽出し、明確に分離させて検討することは難しい。それ故に重複がみられるであろうが、それぞれの観点から『白鯨』への影響をみるために、鯨学、ホーソンそしてシェイクスピアの影響に分けて論じていくことにしたい。

第1節 鯨学の影響

本節では、メルヴィルが鯨について積極的に情報収集し、作品に活かした章を考察していく。八木は、『白鯨』における各章の内容を分類し、図示している。その図は格子状の一目ずつに各章を順にあてはめ、各章を「物語」や「劇形式」、「鯨学」、「出合い」の四つに分けたものである。「鯨学」が『白鯨』の分類項目の一つとして、章単位で詳細に分析されていることから、本節では、八木が「鯨学」に分類した章を中心として分析を行う。

また、前章で確認したように、メルヴィルが主として参考にしたのは、①ウィリアム・スコアズビーの『北極圏と北方捕鯨業』(*Arctic Regions and Northern Whale Fishery*)、②トーマス・ビールの *The Natural History of the Sperm Whale*、③J. ロス・ブラウンの *Etchings of a Whaling Cruise*、④フレドリック・ベネットの *Narrative of a Whaling Voyage Round the Globe*、⑤ヘンリー・チャーヴァの *The Whales and His Captors* である。ハワードの *Herman Melville: A Biography* に拠れば、メルヴィルは、*The Natural History of the Sperm Whale* を1850年8月までに読むひまはなかったであろうという (Howard 162)。このことから、この本がメルヴィルに読まれたのは原稿の大幅な修正以後だとほぼ確定できるだろう。他の本がどの時期に参考にされたかについては確定ができないため、ここではその区別は行わない。

八木に拠れば、「鯨学」の章は第32章をはじめとする合計20の章で構成されているという。八木は、さらに「鯨学」の章を「前後の章との密着性、あるいは逆に遊離性には、『鯨学』の章によってかなり差があるので、八九章「仕止め鯨、はなれ鯨」(“Fast-Fish and Loose-Fish”)の分類法にしたがい、『仕止め鯨学』(Cf)と『はなれ鯨学』(Cl)の二種類に分類(八木 17)している。「地のテキストからの浮遊性、断片性が強い」(23)「はなれ鯨学」の章は、第32章をはじめ、第55章、第56章、第57章、第79章、第80章、第85章、第86章、第102章、第103章、第104章、第105章の12章であると指摘し

ている。一方、物語を必然的に受けとめている「仕止め鯨学」の章を第 65 章、第 68 章、第 74 章、第 75 章、第 76 章、第 77 章、第 88 章、第 92 章の 8 章であるとしている。

これらの章を、坂下の「鯨資料の分析表」(『白鯨』下巻 坂下訳 1973: 590-602) に拠る詳細な分析を参考に考察する。まず、「はなれ鯨学」のグループから取り上げたい。章名も「鯨学」(“Cetology”)と名付けられた第 32 章について確認する。語り手は、鯨を体系的に提示することを目標としてこの章を述べるという。そして、それは混沌とした構成要素の分類であると言っている。そこで、権威者の意見として、スコアズビー、ビールの意見を下記のように示している。

“No branch of Zoology is so much involved as that which is entitled Cetology,” says Captain Scoresby, A.D. 1820.

“It is not my intention, were it in my power, to enter into the inquiry as to the true method of dividing the cetacea into groups and families. * * * Utter confusion exists among the historians of this animal” (sperm whale), says Surgeon Beale, A.D. 1839.

(MD 134)

鯨の権威者も、鯨を分類することは不可能だと言っていると最初に示唆しているのである。しかしながら、鯨学に関する著作は数多あり、一般化を目的に書いたものでも述べている。そこには、アリストテレス(Aristotle)、プリニウス(Pliny)⁵、アルドロヴァンディ(Ulisse Aldrovandi)⁶などが並べられ、最後に前掲のチーヴァの名が挙げられている。メルヴィルは、生きている鯨を見たのはスコアズビーだけであると言いながらも、彼が見たのがマッコウ鯨ではなくグリーンランド鯨であることに不満を漏らす。メルヴィルは、この章で明確にマッコウ鯨が鯨の王者であると述べ、それを証明するために、図書館から図書館を渡り歩いたと記述している。しかしながら、鯨は魚と同類ではないとしたリンネによる分類を取り上げながらも、語り手はその分類を否定して事実から目を背けている。メルヴィルが、『白鯨』を科学的読み物、ノンフィクションにしようと試みたものではないことが、この章から早くも明らかにされているのである。鯨の科学的情報や捕鯨の記録を収集したうえで、『白鯨』という作品に適応させるためには、その事実には拘泥していないのである。この後、語り手は鯨をその大きさによって分類していくが、最終的には鯨

⁵プリニウス (23/24-79) は古代ローマの傑出した博物誌家であり、また百科全書『博物誌』の著書である (『ブリタニカ国際大百科事典』16: 497-99)。「抜粋」には、『博物誌』の鯨に関する一文が引用されている。

⁶アルドロヴァンディ (1522-1605) は、イタリアの博物学者。ボローニャに植物園を設立、1599 年から『大動物学書』を出版。これにはアリストテレスを基礎としながら、動物の自然的分類が取り入れられた (『世界大百科事典』1: 621)。

の体系の分類は未完成であると宣言し、そのまま放置してしまう。そしてこの本自身が未完成であると書く (134-45)。

次に第 55 章「怪異なる鯨の絵について」(“Of the Monstrous Pictures of Whales”)への資料の活用を確認したい。この章の冒頭で、語り手は、以下のように述べる。

I shall ere long paint to you as well as one can without canvas, something like the true form of the whale as he actually appears to the eye of the whaleman when in his own absolute body the whale is moored alongside the whale-ship so that he can be fairly stepped upon there. It may be worth while, therefore, previously to advert to those curious imaginary portraits of him which even down to the present day confidently challenge the faith of the landsman. It is time to set the world right in this matter, by proving such pictures of the whale all wrong. (260)

自分はキャンバスなしで鯨の姿を目に見えるように描くと語り手は言っている。そして、これまで描かれた奇妙な想像上の画が間違っていることを証明するというのである。この章でも、メルヴィルは先に挙げたスコアズビーやビール、ブラウンらの資料以外にも、グイード・レーニ(Guido Reni)やウィリアム・ホガース(William Hogarth)など高名な画家の实在の絵をけなしたかと思うと、鯨の骨格と比較するために、遺言執行人の部屋にぶらさがっているというジェレミー・ベンサム(Jeremy Bentham)の骸骨の話まで持ち出している。ベンサムは鯨学には直接関係ない上に、実際には骸骨ではなく、服を着て杖を持ち椅子に座った状態でユニヴァーシティ・カレッジ・ロンドンに保管されており、ここにもメルヴィルの事実と虚構を取り混ぜ、縦横無尽に織りなす創作方法をみることができる。引き続き第 56 章「より誤謬すくなき鯨の絵、および真正なる捕鯨図について」(“Of the Less Erroneous Pictures of Whales, and the True Pictures of Whaling Scenes”)も「はなれ鯨学」の章として分類されている。この章では、前章で貶した鯨図と対照的に優れた鯨図の紹介をしている。ここでも、ビールやスコアズビー以外にもガルヌリや H.デュランなどの画家の名前が挙げられ、その絵について論じている。この章でもメルヴィルは、スコアズビーについて、賛辞ではなく欠点をついた指摘をしており、自身の意見を自由自在に交えている。

これら 3 章からは、メルヴィルが、収集した鯨に関する資料をいかにして『白鯨』に活用したのかが見えてくるだろう。メルヴィルにとって、学術的な根拠や自分の航海からの情報を補足する捕鯨記などは、『白鯨』の物語を充実させるためのものであったといえる。まったくの創作ではなく、事実や捕鯨の物語を『白鯨』に取り入れることで、エイハブが立ち向かうモービィ・ディックの物語に真実味を与え、かつ、重厚感を与えている。鯨の情報は『白鯨』の本筋を支えるものとして、『白鯨』に適したように組み立て直して

紹介されている。そのために、あえて物語の流れを乱さないような配置にしてあるのが「はなれ鯨学」の章であろう。

第 74 章、第 75 章、第 76 章、第 77 章はひとかたまりになっている「仕止め鯨学」の章であり、第 73 章「スタッフとフラスクがセミ鯨をしとめ、つづいてそれについて語る」(“Stubb and Flask kill a Right Whale; and Then Have a Talk over Him”)を受けて書かれている。スタッフとフラスクが日頃はピークオッド号では捕獲しないセミ鯨を、捕獲命令により捕ったことを受けて、マッコウ鯨とセミ鯨の比較解釈が 4 章を使って行われるのである。そして第 78 章のマッコウ鯨の頭部から鯨油を採る際に起きた事故へと物語が続いていく。これらの鯨に関する話題は、『白鯨』の物語に直接関係する鯨学の知識が、物語を支えるという点において、信頼性における根拠となるエピソードが語られているように一見される。

しかしながら、鯨に関する情報について出典を細かく明示してある一方、坂下の分析表(『白鯨』下巻 坂下訳 1973: 590-602)によれば、例えばスコアズビーの資料から、第 78 章では水夫が鯨に落ちてしまった実話をタシュテゴがマッコウ鯨の中に落ちてしまう話にドラマ化しており、第 89 章の「はなれ鯨」と「しとめ鯨」の裁判の話題も資料からのそのままの引用であるが、『白鯨』では被告が勝訴しているが、資料では反対に被告が敗訴しているという。また、第 101 章では、資料を借用しつつもスコアズビーの名前は Dr. Snodhead と茶化して変えている。先述のリンネの鯨は魚ではないとする説の否定など、メルヴィルは収集した情報を『白鯨』に適応させるために、虚実をミックスさせて書いていることがわかる。坂下のメルヴィルについての「航海の記事を先輩たちの著作からひっぱってくるのは彼の常套手段だった」(630) という指摘からも明らかのように、文献に書かれたことをまるで語り手の所見であるかのように書くなど、文献の利用方法は実に様々である。

八木はこれらの鯨学についての章を、言語と作品という別の観点からもみている。

これを『白鯨』が十九世紀中葉のアメリカが生んだ文学作品であることを考慮に入れて言いなおしてみるなら、記号としての言語はきわめて人為的かつ恣意的なものであるのに対して、モービィ・ディックなる象徴は自然的かつ神学的なものなのである。記号としての言語が『鯨』なる実体を捕えるのにいかに間尺に合わない恣意的な道具であるかをメルヴィル自身がよく自覚していたことは、この書物の巻頭に挙げられている『^{エティモロジー}語源部』なる珍妙な断章を一瞥しただけでもわかる。(八木 33)

『白鯨』において、言語で語られた鯨についてのみ言及されているわけではない。先述の第 55 章、第 56 章では絵画で描かれた鯨について触れている。語り手は第 55 章で鯨の

デタラメな絵を貶していたが、第 56 章では鯨の絵画の素晴らしい例としてガルヌリの作品を挙げていた。その絵は下記のように語られている。

In the first engraving a noble Sperm Whale is depicted in full majesty of might, just risen beneath the boat from the profundities of the ocean, and bearing high in the air upon his back the terrific wreck of the stoven planks. . . . The action of the whole thing is wonderfully good and true. (MD 266)

マッコウ鯨が、捕鯨船を突き上げ壊している場面の木版画について、その動きは見事で真実味があると賞賛している。しかし、“**Serious fault might be found with the anatomical details of this whale**” (266)と解剖学的には重大な欠点が見つかるかもしれない、と断りをいれている。鯨を象徴的に絵画で描くことは、みる者に、鯨の真の躍動感や巨大さを伝える有効な手段ではあるが、実体を正確に伝えることはできないと書いているのである。第 55 章では、実際に鯨捕りが目にするような鯨の真の姿を、キャンバスなしで描くつもりであるとも言っている。これは、絵画ではなく、『白鯨』において言語で鯨の真の姿に迫りたいという語り手の意図であり、目指すところである。前掲の第 32 章「鯨学」でも、語り手は鯨を体系的に分類し、言語化しようと試み、鯨学の知識を駆使する。ところが、章の最後では、体系は未完成であると明言している。加えて、本全体（『白鯨』）も下書きの下書きに過ぎないと述べている (145)。これらの叙述を総合して判断するならば、語り手、ひいてはメルヴィルは、言語は実体を語るには不完全な道具であることを自覚していたが、それでも言語により鯨を表現したいという願望をもっていたということになる。

イシュメールは第 68 章「毛布」(“The Blanket”)の中で、アルファベット以外の文字で鯨を表現しようともしている。下記のようにマッコウ鯨の皮に刻み込まれる線條をミシシッピ川上流の有名なインディアンの象形文字のプレートと同様であると言っている。

These are hieroglyphical; that is, if you call those mysterious cyphers on the walls of pyramids hieroglyphics, then that is the proper word to use in the present connexion. By my retentive memory of the hieroglyphics upon one Sperm Whale in particular, I was much struck with a plate representing the old Indian characters chiselled on the famous hieroglyphic palisades on the banks of the Upper Mississippi. Like those mystic rocks, too, the mystic-marked whale remains undecipherable. (306)

第 36 章のエイハブがスターバックを説得する場面において、鯨はエイハブの前に立ちただけで真理を隠す壁として象徴的に描かれている (164)。そして、ここではメルヴィルは、聖刻文字という通常の言語ではない文字で鯨を覆うことで、鯨の実体は読み解くことでは

きないものとして神格化している。鯨の姿形は記号として鯨を表しながらも、聖刻文字で覆われることによってその実体は読み解くことは出来ないものであることも象徴している。つまり恣意的な言語では表現することのできない自然の神的な象徴として、鯨を描いているのである。

本節では「鯨学」の章を中心として考察した。メルヴィルは、『白鯨』をこれまでにない物語に仕上げるために、鯨に関する代表的な資料を、それらの真偽にはあまり拘泥することなく縦横無尽に活用していた。そして、書物や定説に自分の視点で新しい意味を付加し、恣意的である言葉を使いながら新しい世界の構築を図った。その実体を恣意的な言語で完全に表現することは不可能である。つまり、言語の限界を示すことにもなる。メルヴィルはその言語の不完全さを自覚しながらも、膨大な鯨に関する情報を駆使して新しい物語を紡ぎ、読み手に解釈を委ねた。文献によって得られた鯨学の知識は、学術的な知識もさることながら、『白鯨』を書くための必要不可欠な材料として活用されたといえるだろう。

第2節 ホーソーンの影響

本節では、メルヴィルがホーソーンの『旧牧師館の苔』(*Mosses from an Old Manse*)に対して書いた批評「ホーソーンとその苔」(“Hawthorne and His Mosses”)を参照しながら、『白鯨』へのホーソーンの影響を考察する。この批評は、メルヴィルがホーソーンの影響を受け『白鯨』の原稿を修正した同時期に書かれていることから、メルヴィルのホーソーン観、文学観を知る上で重要である。この批評の中で、メルヴィルは“for I never saw the man; and in the chances of a quiet plantation life, remote from his haunts, perhaps never shall” (Melville 1987: 249)と、ホーソーンとの面識がないと書いている。しかしながら、ハワードに拠れば、本論文第1章第3節で述べたように、メルヴィルはピッツフィールドでホーソーンに出会い楽しいひと時を過ごしている。また、その席にはオリヴァー・ウェンデル・ホームズ(Oliver Wendell Holmes)もいてイギリス文学とアメリカ文学の議論を交わしたという(Howard 155-56)。そして、ハワードは続けて、下記のように述べている。

But in an essay on Hawthorne, written within a few days of the debate, he argued that America should prize, cherish, and glorify her writers because “they are not so many in number as to exhaust her good will.” In it Melville called himself a “Virginian” (156)

メルヴィルは「ホーソーンとその苔」で実際に“By a Virginian Spending July in Vermont” (Melville 1987: 239)と名乗っておりハワードの記述と一致する。メルヴィルは、ホーソーンと会ってから、このエッセイを書いたことになる。このことに関して、大和田も、

多くの研究者はメルヴィルがホーソーンに会っていないことには懐疑的であるとしている。さらに、このエッセイは、メルヴィル自身の文学観の表明であると論述している。つまり「南部人を装い匿名で北部の作家ホーソーンをたたえることで、メルヴィルは北部と南部とが同じ共同体を形成することを暗に確認し、その結果近代的なナショナリズム [略] に訴えることに成功した」(大和田 2005: 153) のであると指摘している。メルヴィルは、互いに見知らない二人の作家が、「アメリカ」という時間と空間を共有していることを示すために匿名にしたというのである。さらに、自らを南部人と装うことで、南部と北部という空間を超えてアメリカを一つの国として共有するという意識もみて取れる。メルヴィルはホーソーンのことを論じながら同時に、アメリカ文学全体のことも論じているのである。実際に、メルヴィルはニューヨークで生まれ、ホーソーンに出会ったこの時期にはホーソーンの住むマサチューセッツ州西部レノックスに近いピッツフィールドに居を構えており、南部人であるというのは虚構、創作である。ホーソーン文学をより称えるための舞台作りであり、かつ、それは純粋な書評にとどまらず、作家である自分の目指す作品、アメリカ人として自分の作品を認知してもらうための創作であったらう。それが、ひいてはシェイクスピアの作品のように国を超えて受け入れられるようになることにメルヴィルは気づいていた。

このように、メルヴィルにアメリカ文学全体を見渡したエッセイを書かせたのは、やはりホーソーンが与えた影響が大きかったと考えられる。シェイクスピアと匹敵するような作家がアメリカにも存在していることを確信したメルヴィルは、一方でそれを皆が気付いていないことへのジレンマともいえる感情、いわば作家を正しく評する読者や批評家の不在への不満を抱いたのである。

メルヴィルは、この書評でホーソーンのことを手放して褒め称える。

Such touches as are in this piece can not proceed from any common heart. They argue such a depth of tenderness, such a boundless sympathy with all forms of being, such an omnipresent love, that we must needs say, that this Hawthorne is here almost alone in his generation,—at least, in the artistic manifestation of these things. Still more. Such touches as these,—and many, very many similar ones, all through his chapters—furnish clews, whereby we enter a little way into the intricate, profound heart where they originated. And we see, that suffering, some time or other and in some shape or other,—this only can enable any man to depict it in others. All over him, Hawthorne's melancholy rests like an Indian summer, which though bathing a whole country in one softness, still reveals the distinctive hue of every towering hill, and each far-winding vale.

(Melville 1987: 242)

まず、凡人からは物語の発想自体が生まれないと書かれている。そして、深い優しき、すべての存在との無限の共感、遍く存在する愛情が描かれていると、メルヴィルはホーソーンを賞賛し、これらを芸術的に表現できる唯一の作家であるとも書いている。メルヴィルは、また、ホーソーンの本質も見抜いている。彼の筆致を通して、複雑で深遠な心の中に少しずつ入っていくための手がかりを与えてくれていると述べ、ホーソーンのマランコリーは小春日和のように土地を包み込みながらも、そびえ立つ丘や、荒野のそれぞれの独特の色を浮かび上がらせているという。

ホーソーンの文学の神髄について“*You may be witched by his sunlight,—transported by the bright gildings in the skies he builds over you;—but there is the blackness of darkness beyond; and even his bright gildings but fringe, and play upon the edges of thunder-clouds*” (243)と述べ、太陽のような明るい光の奥には闇が潜んでおり、さらに彼の描く明るい光でさえ、雷雲を縁取って遊んでいると指摘している。メルヴィルが、ホーソーン作品には光と影があると看破している要因として、ホーソーン宗教的な思想がある。

Certain it is, however, that this great power of blackness in him derives its force from its appeals to that Calvinistic sense of Innate Depravity and Original Sin, from whose visitations, in some shape or other, no deeply thinking mind is always and wholly free.

(243)

ここでいうカルヴァン主義的⁷な感覚とは、神の主権を唱え、聖書を重んじながら、人間が生来持ち合わせている堕落と原罪を内包しているということである。ホーソーン作品は美しい世界を描きながらも堕落と原罪という闇を同時に持ち合わせており、それを巧みに使いこなしているからこそ唯一無二の天才とされるのである。メルヴィルはホーソーン作品から、自然的かつ神学的なものを感じ受けとめたと考えられる。

メルヴィルは、その闇と光を持ち合わせた作品を書くホーソーンをシェイクスピアと同列に論じている。

⁷ 広義には、改革派協会を代表するスイスおよびフランスの宗教改革指導者カルヴァン(Jean Calvin)の思想およびそれを継承したものを意味し、ひいてはまた改革派教会の神学を指す。しかし多くの場合カルヴァニズムという語は特定の強調点を有す。アメリカの初期入植者は信仰の自由を求めてきた人達であり、そのほとんどはカルヴァニズム系であった。有名なのは1620年メイフラワー号によってプリスマにきたピューリタンである(『新カトリック大事典』1: 20-24)。メルヴィルはホーソーン自身にピューリタンの闇があるかはわからないとしながらも、作品はカルヴァンの性格に訴えると指摘している。1850年に書かれたホーソーンの『緋文字』には、この厳格なピューリタンの抑圧への批判が表れている。メルヴィルは、1846年に出版された短編集『旧牧師館の苔』の作品の中にもそれを読み取っていたといえる。

Now, I do not say that Nathaniel of Salem is a greater than William of Avon, or as great. But the difference between the two men is by no means immeasurable. Not a very great deal more, and Nathaniel were verily William. (246)

メルヴィルは、現在のホーソンがシェイクスピアと同等であるとはいわないと断りつつも、あと少しでシェイクスピアと肩を並べるだろうと評している。同時期にシェイクスピアの作品から多大な影響を受けたメルヴィルが、ホーソンをこう評しているということからもメルヴィルがホーソンへ傾倒していることが推し測れる。

では、そのホーソンの影響が『白鯨』の文章に具体的にどう表れているかを検証する。上述した「ホーソンとその苔」の冒頭には続けて、ホーソンの「美の芸術家」(“The Artist of the Beautiful”)の最後の文章が引用されている。「美の芸術家」は機械仕掛けではあるが、“spiritual essence”を吹き込んだ蝶を作り出す物語である。芸術家が美を達成した時には、美を人間に知覚させようとした象徴自体はほとんど無価値になっていると書かれた箇所を引用して、メルヴィルは、優れた書物は作者から独立し、それだけを鑑賞すればよいと述べている。ホーソンの作品は到達点に達しているので、執筆後の作品はホーソンから離れた独自のものとなり、ホーソンにとってもはや重要ではない、ひいては、ホーソンの作品は作家名とは無関係に作品だけで価値が認められるものとなっている、と解釈できる。

「美の芸術家」において主人公オーエンは、美の象徴である蝶を作り出すが、その機械仕掛けの蝶があたかも命をもっているかのように動くことの説明を下記のように話す。

“As I told you, it has imbibed a spiritual essence—call it magnetism, or what you will. In an atmosphere of doubt and mockery, its exquisite susceptibility suffers torture, as does the soul of him who instilled his own life into it. It has already lost its beauty; in a few moments more, its mechanism would be irreparably injured.” (Hawthorne 473-74)

蝶には霊的な性質を染み込ませているというのである。そして、それを「マグネティズム」(“magnetism”)と呼んでも構わないという。オーエンは自分の魂がそうであるように、その精神性は鋭敏であり、疑いや冷笑の雰囲気の中では、拷問を受けているようであり、蝶のメカニズムも壊れてしまうだろうと話す。そのように繊細な精神性までを持ち合わせた蝶について、語り手は“a gem of art that a monarch would have purchased with honors and abundant wealth, and have treasured it among the jewels of his kingdom, as the most unique and wondrous of them all!” (473) と蝶は珠玉の芸術品であるという。オーエンの“call it magnetism, or what you will” という言葉は、真の創作物であり芸術品である蝶の精神性は、マグネティズムなどの疑似科学とは違うという自負心にみえる。ホーソンはマグネティ

ズムという言葉、科学的な部分と精神性の部分との境界に置いている。その言葉の単純には割り切れない曖昧さが、物語の中で一つの手段として用いられていると考えられる。

本論文第 1 章でも述べたように、メルヴィルは『白鯨』執筆以前に『レッドバーン』を 1849 年に、『ホワイト・ジャケット』を 1850 年に発表し、この二つの海洋作品は好評を博した。そして、その作品執筆時にはまだ、ホーソーンの大きな影響は受けていなかったとされている。『レッドバーン』では長編にもかかわらず、“magnet”という語は見当たらない。『ホワイト・ジャケット』では、“One large brain and one large heart have virtue sufficient to magnetize a whole fleet or an army” (Melville 1970: 112)の使用例をみることができる。しかしここでは疑似科学的な意味では使われていない。『レッドバーン』や『ホワイト・ジャケット』において磁力という言葉はほとんど使われず、使用された場合も疑似科学とは関連づけて書かれていないのである。

一方、『白鯨』においては“magnet”が頻繁に使われ、疑似科学的な意味合いを持たせた使用もみられる。そこで、同様に海洋作品といえる『白鯨』において、ホーソーンが「美の芸術家」でモチーフの一つとして用いた「マグネティズム」が、作品に取り入れられているかを確認したい。マグネティズム(“magnetism”)という言葉は、『白鯨』では、magnet、magnetic、magnets、magnetism、magnetizing、magnetically と形を変えながら使われている。以下に章別に記す。

第 1 章「まぼろし」 (“Loomings”)

- ①“Tell me, does the magnetic virtue of the needles of the compasses of all those ships attract them thither?” (MD 4) (以下、下線は筆者による)

10 章「こころの友」 (“A Bosom Friend”)

- ②“they were the very magnets that thus drew me” (51)

第 35 章「橋頭」 (“The Mast-Head”)

- ③“the ‘local attraction’ of all binnacle magnets” (157)

- ④“that he was not so much immersed in those profound magnetic meditations” (158)

第 36 章「後甲板」 (“The Quarter-Deck”)

- ⑤“observing the hearty animation into which his unexpected question had so magnetically thrown them” (161)

- ⑥“he would fain have shocked into them the same fiery emotion accumulated within the Leyden jar of his own magnetic life” (165)

第 46 章「憶測」 (“Surmises”)

- ⑦“that however magnetic his ascendancy in some respects was over Starbuck” (211)

- ⑧“so long as Ahab kept his magnet at Starbuck’s brain” (212)

第 81 章「ピークオッド号、処女号にあう」 (“The Pequod Meets The Virgin”)

- ⑨“as by magnetic wires, the life and death throbs of the whale” (356)

第 100 章「脚と腕—ナンターケットのピークオッド号、ロンドンのサミュエル・エンダビー号にあう」 (“Leg and Arm. —The Pequod, of Nantucket, Meets the Samuel Enderby, of London”)

⑩“He’s all a magnet!” (441)

第 124 章「羅針」 (“The Needle”)

⑪“The magnetic energy, as developed in the mariner’s needle” (517)

⑫“so that the before magnetic steel was of no more use” (517)

⑬“it was only with a certain magnetism shot into their congenial hearts from inflexible Ahab’s” (518)

⑭“whether indispensable to the magnetizing of the steel” (518)

第 125 章「紐つき測程器」 (“The Log and Line”)

⑮“not many hours after the magnet scene” (520)

以上、9 章にわたり 15 回の使用例をみることができる。この 15 例で全てにおいて磁力を疑似科学的なものとして描いているわけではない。むしろ、船の羅針に使われる磁石の性質のように科学的な意味で用いられているようにみえる。しかしながら、第 36 章でのエイハブの情念を磁力のような力で伝えようという描写や第 46 章の磁力での支配、あるいは第 100 章のモーヴィ・ディックをマグネットに例えたりするような表現では、次第に疑似科学的な描写となってくる。エイハブは自らが針に磁力を付加させ羅針とすることで、迷信深い乗組員が前夜の雷により羅針が壊れたことを凶兆とみることを防ぎ、乗組員の士気回復を図っている。と同時にエイハブの影響力を一層強大化させてもいる。磁力が疑似科学的に人の心を収束させるとする考えが背後にあるのではないかと思われる。

ホーソン作品に光とそれに匹敵する以上の闇を見出したメルヴィルは、『白鯨』において、エイハブが儀式めいた方法で針に磁力を与え船員達から疑念を取り払う場面、つまりエイハブの性格の闇の部分ともいえる一面を描いた。メルヴィルがホーソンの作品に見出した光と影。その影ともいえる部分の表現の材料として、当時流行していた「マグネティズム」をホーソンが疑似科学として作品に取り入れた、とメルヴィルが解釈し、『白鯨』にも「マグネット」を取り入れた可能性はあるだろう。

先に確認したように、ホーソンがシェイクスピアより偉大だとはいわないが、やがてホーソンがシェイクスピアを追い越すかもしれないという賞賛やさらに、“Nor has Nature been all over ransacked by our progenitors, so that no new charms and mysteries remain for this latter generation to find. Far from it. The trillionth part has not yet been said; and all that has been said, but multiplies the avenues to what remains to be said” (Melville 1987: 246)と、自然の神秘や魅力は残されているし、これまで語られたことは、まだ語られていない、これから語ることへの道を増やすことになっているのだ、との指摘は、ホー

ソーンへの賞賛や期待であると同時にメルヴィル自身への言葉ともなっている。メルヴィルが、ホーソーンに啓発されて『白鯨』を修正するために、自らを励ます言葉でもあったのだ。

本節では、同国人そして同時代に生きるホーソーン作品へのメルヴィルの評価、賞賛の念、そしてメルヴィルのアメリカ文学への期待と同時に彼自身の作品への願望を確認した。次節ではメルヴィルに、ホーソーンと共に大きな影響を及ぼしたシェイクスピアの影響を考察する。

第3節 シェイクスピアの影響

前章で述べたように、バブアーは、レイモンド・ロングの “The Hidden Sun: A Study of the Influence of Shakespeare on the Creative Imagination of Herman Melville” を参考に『白鯨』におけるシェイクスピアの影響をまとめている。本節では、バブアーの研究以外から『白鯨』におけるシェイクスピアの影響を考察したい。前節で確認したように、メルヴィルは、ホーソーンの物語の発想の素晴らしさや、遍く存在する愛情を芸術的に表現できる叙述の素晴らしさを称えていた。と同時に、そこに描かれている影、闇の部分にも注目していた。

前節で検討した「ホーソーンとその苔」には、ホーソーン作品の素晴らしさを称える比較対象として、シェイクスピアも取り上げられている。

Now it is that blackness in Hawthorne, of which I have spoken, that so fixes and fascinates me. . . . But however this may be, this blackness it is that furnishes the infinite obscure of his back-ground,—that back-ground, against which Shakespeare plays his grandest conceits, the things that have made for Shakespeare his loftiest, but most circumscribed renown, as the profoundest of thinkers. For by philosophers Shakespeare is not adored as the great man of tragedy and comedy. . . . Through the mouths of the dark characters of Hamlet, Timon, Lear, and Iago, he craftily says, or sometimes insinuates the things, which we feel to be so terrifically true, that it were all but madness for any good man, in his own proper character, to utter, or even hint of them.

(Melville 1987: 244)

メルヴィルは、ホーソーンの魅力は闇、暗さであり、それがシェイクスピア作品の魅力と共通するものであると指摘する。ホーソーンとシェイクスピア作品が内包する闇こそが、光を際立たせているというのである。哲学者たちはリチャード三世やマクベスのセリフをそのままに受け取り勘違いしているが、シェイクスピアは暗い性格の登場人物である

ハムレット、ティモン、リア王、イアーゴのセリフを通して、我々が恐るべき真実と感じるものを言い当てていると指摘している。メルヴィルは、ホーソーンを賞賛しているが、同時にそれはシェイクスピアも賞賛することとなっている。メルヴィルの中では、二人は分かちがたく結びついているのである。マシーセンも、上述の引用部分の“Through the mouths of the dark characters”以下を引用しながら、シェイクスピアからの具体的な影響例として、以下のように述べている。

恐ろしい真理を小説中で告げる者としてメルヴィルは四人の登場人物を結びつけているが、自分の経験を探査するうえで大きな影響をいつまでも残したのがたまたまこの四人だったということかもしれない。嵐の場面の恐怖が「ピークオッド号」上で再現されたとき、エイハブの荒々しい姿は、その威厳をリア王に負っている部分もある。さらに、この老船長の変化に大切な役割を果たしたのがピップとの関係であった。この関係は、狂気と知恵が互いに影響しあうなか、リアと道化の絆がもつ哀愁をそのまま帯びている。(マシーセン 109)

メルヴィルが取り上げた、四人の登場人物の中でリア王に関して、エイハブとリア王の荒々しい姿の類似と、リア王と道化の関係に対するエイハブとピップの関係の類似性に言及している。『白鯨』の人物設定に、『リア王』の登場人物の性格や関係性までもが影響を与えているというのである。斎藤勇は、リア王に関して下記のように述べている。

まず主人公 Lear について考えて見よう。彼に多少の道徳的欠陥があることは否定し得ない。[略] 彼は或る時には暴風雨を見て天の使者となし [略] また或る時には天道がまちがいで、貧者を^{あわれ}憫まないことを痛嘆する [略] しかし彼自身は誰よりも悲惨な、言語に絶する苦痛を受けた。(斎藤 241)

斎藤が指摘するリア王の描写は、暴風雨にさらされるピークオッド号やエイハブの頑なな性格、あるいは、エイハブがモービー・ディックから片脚を食いちぎられた時の悲惨な戦いを彷彿とさせる。登場人物に加えて、『白鯨』の全体的な悲劇性も『リア王』から影響を受けているように見える。メルヴィルが指摘した、『リア王』の悲劇性について、斎藤は以下のようにも論じている。

悲劇 *King Lear* は、人生観の点から見れば、*catharsis* への経路があまりに悲惨であるため、読者または観劇者は、人生の真相が渾沌として捕捉すべからざるものであるように思わせられる。我々は *Hamlet* や *Macbeth* においてさえ摂理の手の跡が著しいことを認めるが、この一篇の場合には、ややもすればその跡を見失いがちである。こ

の異教的世界は全然不可解な謎であるかのように見える。(241)

斎藤はリア王の悲劇に異教的世界を見出しているのである。大山俊一も『リア王』の主題がこのように全く無神論者的なものであるとは決して言えず、[略] 渾沌と絶望の淵に深く沈む『リア王』の世界は、それにふさわしく異教徒の世界である。神は常に『神々』(“gods”)であって、『神』(“God”)となるのは最後にリア王が救いを得たときのみである(大山 241)と『リア王』には神々つまり異教徒の世界が描かれていると指摘している。そして、『白鯨』にもクィークェグをはじめとする異教徒が登場人物として多く描かれている。下記は、語り手イシュメールがクィークェグの宗教の礼拝の儀式を一緒に行う場面である。

I was a good Christian; born and bred in the bosom of the infallible Presbyterian Church. How then could I unite with this wild idolator in worshipping his piece of wood? . . . Now, Queequeg is my fellow man. And what do I wish that this Queequeg would do to me? Why, unite with me in my particular Presbyterian form of worship. Consequently, I must then unite with him in his; ergo, I must turn idolator. So I kindled the shavings; helped prop up the innocent little idol; offered him burnt biscuit with Queequeg; salamed before him twice or thrice; kissed his nose; (MD 52)

イシュメールは、自分はクリスチャンであると言明した後、親友となる異教徒クィークェグの礼拝を否定することなく自らも同様の礼拝を行う。拝火徒と思しきフェダラーは、ピークオッド号の様々な人種の乗組員からも恐れられ嫌悪される人物として描かれている。『白鯨』においては、神や宗教はしばしば取り上げられる重要な題材ではあるが、善悪や優劣などについて一定の基準はないようにみえる。第 119 章ではエイハブとフェダラーの様子が“At the base of the mainmast, full beneath the doubloon and the flame, the Parsee was kneeling in Ahab’s front, but with his head bowed away from him; . . . Then turning—the last link held fast in his left hand, he put his foot upon the Parsee; and with fixed upward eye, and high-flung right arm, he stood erect before the lofty tri-pointed trinity of flames” (506-07)と描かれている。ここでは拝火教徒であるフェダラーはエイハブの前に跪き、エイハブはフェダラーに片脚をのせて火を望む。二人がまるで一体化したようにマストに燃える火をあがめている様子が写し出されている。『白鯨』では異教の儀式を取り込み、その様子も詳細に描いているのである。

大山は『リア王』の悲劇に関して、『ハムレット』との差異について述べている。

われわれの注目の中心となる点はいくまでもハムレット自身の意識と行動にあるので、

宇宙の混乱はハムレットの意識の混乱を通して描かれている。われわれのレンズはハムレット自身に焦点が合わされている。これに反して「リア王」では、レンズはむしろ全宇宙に合わせてあり、主人公リアはその中に登場しているのである。「ハムレット」では主人公の人間の次元においてその主題が取り扱われ、「リア王」ではそれが全宇宙の次元となっているのだ。(大山 241-42)

大山は、『リア王』の特徴はその悲劇がリア王個人のものに収束せずに、人類共通の悲劇として認識され理解される点であると言っているのであろう。『白鯨』においては、読み手はエイハブの意識に対して、当初はエイハブ自身のこととして客観的にみている。しかし、読み進めていく中で、エイハブの狂気めいたものが、読み手にとって恐ろしい真理の一つとして肯けるならば、共感できる悲劇的な物語として、エイハブの意識を共有していくこととなるだろう。

リア王とエイハブの狂気に関して、大野一之は「ホーソーンとその苔」の“the sane madness of vital truth”(Melville 1987: 244)という言葉から二人の類似性を指摘している。

つまり、リア王と同様エイハブも単なる狂人ではない。エイハブの「狂気」の中にも「正気」が認められる。[略] 悲劇を成り立たせるのは、まず第一に、気が狂わずには耐えてゆけそうもないほど恐ろしい真実の認識、つまり人間の悲惨の認識である。さらに、この認識には何らかの行動が伴わなければならない。なぜなら悲劇は「積極的に行動する人間が、その行動の努力そのものによって倒されるときに成立する」からである。[略] エイハブの「正気の狂気」は悲劇的真実の認識にほかならない。[略] そして、この復讐という行動が彼の悲劇を形作ることになる。(大野 77-78)

大野はリア王とエイハブには狂気の中に正気があると指摘している。そして、悲劇を成り立たせるには、人間の悲惨の認識とそれに伴う行動が必要であるとしている。両者は不当な仕打ちに対して激昂する。その結果、リア王は狂気におちいり、最後には絶望のうちに息絶える。一方、エイハブもモービー・ディックをどこまでも用意周到に追跡するという行動の末、戦いに敗れ海の藻屑となってしまうという悲劇を生んでいる。そして、リア王とエイハブは狂人のようであっても、その言動の中には確かに正気もみてとれる。この二人の狂気に類似性をみることは可能であろう。

ここで、『リア王』と『白鯨』の差異をみってみる。リア王は当初は国王として絶対的な権力をもっているが、娘たちに王国を分割し譲り渡す。その際に最も親思いであるコーデリアの控えめな真実の言葉を親不幸な言葉と間違っ受取り、彼女を国から追い出し、言葉だけを飾り立てた姉二人にすべての権力を譲ってしまう。リア王は王位譲後は、国王の名目だけ保ち、百人の騎士を持ち、二人の娘の元にひと月おきに滞在すると決めた。

しかし、姉たちは最初の言葉とは裏腹にリア王を疎んじ、側近の騎士の数も減らし、ついには一人の供も不要だという。最終的には、忠臣ケントやグロスターなど王を助けるものがごくわずか残り、リア王もコーデリアの真情をやっと理解する。しかし、その孝行娘であったコーデリアは殺されてしまい、リア王も悲しみのうちに絶命してしまう。

一方、エイハブは、リア王とは異なり、乗組員を全て集めて、モービィ・ディック捕獲の意志を統一する。その後もエイハブは、第 119 章では、モービィ・ディックとの戦いに怖気づく乗組員たちに向かって“*All your oaths to hunt the White Whale are as binding as mine; and heart, soul, and body, lungs and life, old Ahab is bound*” (MD 508)と語りかけている。モービィ・ディックを追撃するという乗組員の誓いには拘束力がある、と脅かしているのである。また、第 124 章では儀式めいた方法で縫い針に磁力を与え、乗組員たちに対して自分を力あるものとみせるなど乗組員の気持ちを掌握しようとする。共感とは異なるものかもしれないが、乗組員を掌中のものとして団結してモービィ・ディックと戦う。その中で唯一反対の意見をもっていたスターバックも結局のところエイハブに従う。

リア王を助けるために、ケント伯やグロスターやコーデリアは自発的に戦うが、エイハブはモービィ・ディックとの戦いに乗組員を巻き込もうとする。このことは、リア王とエイハブの人物造形とも関わっている。リア王は、最初は自分の意志で王国を 3 分割する。しかし、その後は、コーデリアの言葉や姉二人の仕打ち、ケント伯やコーデリアの助けなどの他人の言動に影響されて、その度に感情は、怒り、後悔、狂気、懺悔など揺れ動く。一方エイハブのモービィ・ディック捕獲という目的は単純であるが、その目的のために乗組員へ奸智に長けた言動を繰り返し味方につける。また、自分の気持ちにも向き合うなどリア王に比較して複雑な人物造形がなされている。娘たちの気持ちを読み取ることができず運命に翻弄されるリア王と、自分の目的であるモービィ・ディックとの戦いに、乗組員の感情を操り巻き込むエイハブとでは、主人公としての人物造形に相違がみられるのである。

一方で、斎藤が「同じ物語を材料とした、Shakespeare 以前の作においては、結末がめでたしめでたしであった。[略] また豪快な博士 Johnson でさえ、Cordelia の最後が悲惨なためこの劇を読むに堪えなかったと告白している。テイトの改作以来 1838 年に名優 Macready が原作に多少手心を加えたものを上演するまで、1 世紀半あまりの間、Shakespeare 自身の *King Lear* は一度も上演されなかったということになっている」(斎藤 242) と指摘するように、『リア王』の悲劇性は 18 世紀イギリスにおいては一般的ではなかったようである。一方、19 世紀のアメリカにおいて、メルヴィルは、「ホーソーとその苔」において、下記のように評している。

But it is those deep far-away things in him; those occasional flashings-forth of the intuitive Truth in him; those short, quick probings at the very axis of reality; —these are

the things that make Shakespeare, Shakespeare. . . . And if I magnify Shakespeare, it is not so much for what he did do, as for what he did not do, or refrained from doing. . . . But if this view of the all-popular Shakespeare be seldom taken by his readers, and if very few who extol him, have ever read him deeply, . . . if few men have time, or patience, or palate, for the spiritual truth as it is in that great genius; —it is, then, no matter of surprise that in a contemporaneous age, Nathaniel Hawthorne is a man, as yet, almost utterly mistaken among men. (Melville 1987: 244-45)

シェイクスピア作品の悲劇性こそが、シェイクスピアの神髄であると賞賛しているのである。そして、シェイクスピアが語らなかったことにこそ、自分の賞賛するものがあると述べている。メルヴィルは、18 世紀のイギリスにおいては悲劇的すぎると受け入れられなかった『リア王』を賞賛し、さらにシェイクスピアが描かなかったその先の暗闇が、真に賞賛するものであると見做しているのである。と同時に、シェイクスピアの精神的な真理を理解する者はほとんど居ず、そうであるからこそホーソンがまだ理解されていないのであるとも書いている。メルヴィルは、19 世紀アメリカにおいて二人が正しく理解されていないと考えながらも、二人の影響を自分のものとして活用し、自らも巨大な鯨をテーマに悲劇的な物語を描こうとしたのである。

以上、本節では、『白鯨』へのシェイクスピアの影響を考察してきたが、マシーセンは、シェイクスピアの影響について『『白鯨』になると、メルヴィルの登場人物は、シェイクスピアの韻文を土台にした演劇調の語り方をするようになる』（マシーセン 24）と指摘している。この指摘は、八木の「劇形式」の分類とつながる指摘である。『白鯨』における演劇調の場面は、文章自体がマシーセンの指摘するように韻を踏み音楽的である。本論文の目的である、『白鯨』の音楽、言葉の音声表現とその効果に、シェイクスピアおよびホーソンの影響は関連するのかを第 4 節で考察したい。

第 4 節 テキストにみられる二人の影響と音声表現

ホーソンとシェイクスピアの影響を本論文第 2 章第 2 節、第 3 節でそれぞれ確認した。メルヴィルは、ホーソンの作品には、光と影があると看破していた。そして、シェイクスピアの悲劇的な作品、特に『リア王』の影響を『白鯨』にみる事ができた。

ホーソン、シェイクスピアの二人の影響を受けて修正をされた『白鯨』であるが、メルヴィルがすぐにそれを『白鯨』に活かすことができたのはなぜだろう。そのことについて、マシーセンが、『白鯨』以前に執筆された『ホワイト・ジャケット』におけるメルヴィルの高い文章の表現能力について論じている。マシーセンは、メルヴィルは作家としての訓練を積み、表現能力を高めていったという。

キーツのように五感で感じられる生をしっかりとらえてあますことなく表現する能力をメルヴィルが備えていたからできたことだった。しかも、文章のリズムを物理的に生み出す方法もみつけた。ただ音楽や海をアナロジーとして使うことをやめ、散文の流れをきわめて微妙に変化させることで、読者に特定の体験をさせる方法を学んだからだ。(マシーセン 34-35)

ホーソンやシェイクスピアと深く出会う以前に執筆された『ホワイト・ジャケット』に、音調やリズムで感覚的な経験則を再現できる表現力をみることができるというのである。それは、すなわち、メルヴィルが当時すでに、二人の影響を作品に活かせるような文章表現の力を身につけていたということである。

ここで、『白鯨』終盤の第 132 章に着目して分析してみる。この章は、第 131 章までのモービィ・ディックの追跡と第 133 章からのモービィ・ディックと相まみえて戦う場面の間におかれ、さほど長くはない章であるが、まさしく章題の「交響楽」(“The Symphony”)のように様々な気持ちや場面が語られている章である。オーケストラが奏でる音楽のように、空や海などの風景とエイハブやスターバックやフェダラーといった登場人物とが様々な音調で奏でる一つの曲となっている。⁸

ピークオッド号がモービィ・ディックを追い続けていた、ある晴れた日の描写は次のように始まる。

It was a clear steel-blue day. The firmaments of air and sea were hardly separable in that all-pervading azure; only, the pensive air was transparently pure and soft, with a woman's look, and the robust and man-like sea heaved with long, strong, lingering swells, as Samson's chest in his sleep. (MD 542) (以下、下線は筆者が付加)

鋼のような青い澄み切った日で、空気は透明に澄んで柔らかく、女性的であり、海は丈夫な男性のようであり、それは分かちがたく連なっているという、美しい日の描写である。その描写の中で海を表す箇所は“long, strong, lingering”と書かれている。“long”、“strong”には長母音が含まれており、強く音が伸びる。それが繰り返されることにより、リズムが生まれ、同時に父性の力強さも表現されている。続く lingering には一つの単語の中に 2 回“ing”が含まれ、ここでもリズムが生成される。そして “long, strong, lingering”とも単語

⁸ 本論文では本第 132 章を、第 131 章までと第 133 章からを区切る物語の転換点であり、かつ交響楽のような章であると解釈している。一方で、本章から『白鯨』のクライマックス部分とみるならば、本章を序曲と解釈し、第 133 章から第 135 章をオペラ本体としてみることもできる。

の最後は“ng”で終わり、脚韻的な効果を果たしているだろう。その場面の中に“Tied up and twisted; gnarled and knotted with wrinkles; haggardly firm and unyielding; his eyes glowing like coals, that still glow in the ashes of ruin” (542-43)と書かれ、美しい景色の中に異質なものが厳然と存在しているかのようなエイハブの様子が描かれている。

この後、突然、語り手による地の文が変化し、船を囲む美しい空と海の描写とエイハブの苦悩の両方を描きだしている。

Oh, immortal infancy, and innocency of the azure! Invisible winged creatures that frolic all round us! Sweet childhood of air and sky! how oblivious were ye of old Ahab's close-coiled woe! But so have I seen little Miriam and Martha,⁹ laughing-eyed elves, heedlessly gambol around their old sire; sporting with the circle of singed locks which grew on the marge of that burnt-out crater of his brain. (543)

“Oh”という感嘆詞に始まり、文の最後には感嘆符“!”が添えられており、さらにその後の文も感嘆符で締められて文章が調子よくつながる。蒼穹の清浄さと美しさが強調され、目に見えない天使や無垢の子どもに例えられる内容と相乗効果をなし、楽し気に響く。天使たちはエイハブの心の悲哀も気づかないだろうと言いながらも、幼い子どもたちが無心に年老いた父親の周りで遊んでいるという、幸せそうな家族の情景を描いている。

エイハブは昇降口を出て、甲板を横切り、海をのぞく。その場面は次のように描写されている。

Ahab leaned over the side, and watched how his shadow in the water sank and sank to his gaze, . . . But the lovely aromas in that enchanted air did at last seem to dispel, for a moment, the cankerous thing in his soul. That glad, happy air, that winsome sky, did at last stroke and caress him; the step-mother world, . . . and did seem to joyously sob over

⁹ この場面は語り手によるものか、エイハブの独白ととるのか判断に迷う箇所である。それは Miriam と Martha が誰であるのかははっきりしないためでもある。Miriam と Martha について、阿部は「誰を指すか不明」（『白鯨』下巻 阿部訳 284）としており、一方、坂下は「やはり M [メルヴィルを指す] 自身の妹たちだろう」（『白鯨』下巻 坂下訳 1982: 326）としている。この章の最初に旧約聖書のサムソンを比喩として使っていることや、語り手の名前が旧約聖書のイシュメールからとられているだろうことなど、メルヴィルが聖書に由来する言葉を『白鯨』に多用していることから、キリストを迎えた Martha と Maria の姉妹も想起させられる。さらに、Miriam はモーセの姉の名前であり、メルヴィルの筆のいたずらではないだろうかという、穿った見方さえしたくなる。いずれにせよ、この章では、エイハブには男児が一人あると書かれていることから、Miriam と Martha についてはエイハブの子どもではなく、語り手もしくはエイハブの見聞したこととなる。

him, as if over one, that however wilful and erring, she could yet find it in her heart to save and to bless. From beneath his slouched hat Ahab dropped a tear into the sea; nor did all the Pacific contain such wealth as that one wee drop. (543)

エイハブは船べりから身を乗り出し、水の中に自分の影がどのように沈んでいくのか見ていたが、大気中の魅惑的な美しい香りが、ついに彼の心の中の病的なものを一瞬だけ払拭したかのようにみえた。エイハブがどんな過ちを犯したとしても、救われ祝福される気がしたのである。そしてエイハブは、一粒の涙を太平洋に落とす。太平洋にとってもその涙のような宝はなかった、と書かれている。ここでは、また通常の地の文になり、エイハブの気持ちの変化が淡々と描写されている。しかし、エイハブの気持ちの変化は大変大きなものである。メルヴィルは、芳香がただよう魅惑的な大気という自然界の美しさを、継母でさえ子ども（エイハブ）を慈しむ深い愛情があると、人間関係の心情で例えて表現している。さらにエイハブの一粒の涙が広い海で最も価値があると対比効果を使い表現している。また、この小さな一粒の涙は、塩分を含んだ最小の海ととらえることもできる。上述した“only, the pensive air was transparently pure and soft, with a woman’s look, and the robust and man-like sea heaved with long, strong, lingering swells” (542)において、空は女性的で海は男性的であると書かれていた。大気を継母と例えていたことから、空を母親、海を父親と見做すことができるだろう。大気と一体化している海、すなわち父や母の元に、エイハブが帰るとも受け取れる。とすれば、これは最終章への伏線と考えられる。あるいは、涙を海へ落とすことで、自然と一体化したエイハブを表現しているとも考えられるだろう。

その後、エイハブに近づくスターバックの様子は以下のように書かれている。

Starbuck saw the old man; saw him, how he heavily leaned over the side; and he seemed to hear in his own true heart the measureless sobbing that stole out of the centre of the serenity around. Careful not to touch him, or be noticed by him, he yet drew near to him, and stood there. (543)

スターバックがエイハブを注視していることが、“saw”が続けて 2 回使われ強調されていることからわかる。その後も、“him”を繰り返すことで、注視しながら慎重にエイハブに近づいていく様子がわかる。この箇所までの文章には、改段落が多く入れられ丁寧に情景が描写されている。短い小休止が入りながら、テンポよくリズムカルに進んでいく。その後、下記のように、スターバックにエイハブが気づき、声をかけ、スターバックが答える場面が短く会話体で書かれ、さらに文章はテンポが速くなっていく。

Ahab turned.

“Starbuck!”

“Sir.” (543)

この後、文章の調子は一転する。この章のクライマックスであるエイハブの語り、
“Oh, Starbuck!”と感嘆詞と感嘆符を使って表現され、勢いついて始まる。

“Oh, Starbuck! it is a mild, mild wind, and a mild looking sky. On such a day—very much such a sweetness as this—I struck my first whale—a boy-harpooneer of eighteen! Forty—forty—forty years ago!—ago! Forty years of continual whaling! forty years of privation, and peril, and storm-time! forty years on the pitiless sea! for forty years has Ahab forsaken the peaceful land, for forty years to make war on the horrors of the deep! Aye and yes, Starbuck, out of those forty years I have not spent three ashore.” (543)

短い文章の中で、何度も“forty”と“forty years”を繰り返し、リズムを生成すると同時に40年という長い年月が強調されている。加えて“ago”も感嘆詞を付加し、繰り返されることによって、その40年が過ぎ去ってしまったことを強調している。この後もエイハブの言葉は段落を改めることなく続く。それまでの改行の多い文章から、一転して、改行なしに続いていくという形態の変化からも、スターバックに向けて、エイハブが思いの丈を一気に語る様子が伝わってくる。続く同じ段落内の文章にも、“wife? wife?”、“fool—fool—old fool”、“very old, so very, very old”、“God! God! God!” (544)など、繰り返しや感嘆詞が多用され、強調とリズムを生んでいる。また、同語反復は押韻の効果も果たしている。エイハブのスターバックへ伝えたいという気持ちと、エイハブ自身が自分の本当の気持ちに気づいたことによる高ぶりや後悔の念が、同時に伝わってくる文章となっている。

この章で、エイハブは、おだやかな夏の日の太平洋を見て涙を海に落としたり、スターバックに向かって家に置いてきた妻や子どもへの思いを話したりするなど、モービィ・ディックへの復讐をやめるのではないかと、スターバックそして読み手に思わせる。だが、エイハブは、モービィ・ディック追跡の翻意を説得するスターバックに向かって、“By heaven, man, we are turned round and round in this world, like yonder windlass, and Fate is the handspike” (545)と答える。エイハブは翻意しないのである。エイハブは、スターバックに向かって、復讐は、自らの意志を超えて行わなければならない運命的なものであるという。続けて、エイハブはスターバックにこう告げる。

“But it is a mild, mild wind, and a mild looking sky; and the air smells now, as if it blew

from a far-away meadow; they have been making hay somewhere under the slopes of the Andes, Starbuck, and the mowers are sleeping among the new-mown hay. Sleeping? Aye, toil we how we may, we all sleep at last on the field. Sleep? Aye, and rust amid greenness; as last year's scythes flung down, and left in the half-cut swaths—Starbuck!"

(545)

穏やかな風が牧場の干草の匂いをピークオッド号にまで運んでくれるような日であっても、われわれはその香しい干草の中で錆びゆく鎌のような運命かもしれないと書いてある。生の喜びを表す美しさや香しさの後に、死を含む眠りという、相反するような内容が書かれ、それをこれまでと同様に“mild”と“sleep”の同語反復で強調している。このエイハブの例えは、本論文第 2 章第 2 節で取り上げた、ホーソーン作品には太陽のような明るい光の奥に闇が潜んでいる、と評したメルヴィルの言葉を想起させるものである。モーヴィ・ディックに対する異常とも思える復讐心にシェイクスピアの「正気の狂気」が反映していると思えるし、それと同時に、直接的に目に見える一面性だけではない事象の両面性や奥深さを見通す叙述には、ホーソーンによる影の概念から来る影響もみることができらる。穏やかな天候に恵まれた日の光の中にさえ、影はつきまとっているのである。そして、エイハブはまさにその中にある。

章の最後は、“Ahab crossed the deck to gaze over on the other side; but started at two reflected, fixed eyes in the water there. Fedallah was motionlessly leaning over the same rail” (545)とエイハブが、同じ船べりから凝然と海を見つめる拝火教徒フェダラーのまなざしに気づく場面で終わる。スターバックを落胆させた後に、エイハブが、災いも見通すフェダラーの揺るぎないまなざしに気づき、驚く様子が書かれており、次に悪いことが起こりそうな予感を残して章が閉じるのである。

このように、本章は、まさしく交響楽のように様々な音色を奏でているといえよう。最初は明るく楽しく文章に変調が加わりながらも、調べは続く。一転して、勢いのある音調で語り、掛け合いも加わる。そして、エンディングの山となるエイハブの語りには、あきらめが含まれていた。最後には恐怖の予感が走り、次章へとつながるものとなっている。この章は、地の文とエイハブ、スターバックの語り混在する作りである。この戯曲風な構造は、シェイクスピアの影響によるものと考えられるだろう。

では、この交響楽のような章が果たす役割は何であろうか。第 131 章まではエイハブのモーヴィ・ディックへの異常な復讐心が描かれていたが、第 132 章では、一転して、美しい自然と温かい人間味の感じられるエイハブの気持ちとつながる描写になっている。しかしながら、結局はスターバックの説得も虚しく、エイハブはモーヴィ・ディックの追跡をやめることはなかった。つまり、本章は第 131 章までのまとめであると同時に、モーヴィ・ディックとの戦いへと向かうための区切り、読点であり、転換点でもあろう。第

131 章までは、エイハブのモービィ・ディックへの復讐は個人的な信念であり、乗組員はそれに加担させられて、ピークオッド号でモービィ・ディックを探し続けていた。第 36 章ではエイハブは、モービィ・ディックを追うことを反対するスターバックに対して下記のように説得する。

All visible objects, man, are but as pasteboard masks. But in each event—in the living act, the undoubted deed—there, some unknown but still reasoning thing puts forth the mouldings of its features from behind the unreasoning mask. If man will strike, strike through the mask! How can the prisoner reach outside except by thrusting through the wall? To me, the white whale is that wall, shoved near to me. (164)

段ボールの仮面の向こうをみるために、自分を囲む壁の向こうに出るために、自分にとっての壁であるモービィ・ディックを打ち倒すと言っている。モービィ・ディックを追いかけるのは自らの意志であると明確に話しているのである。ところが、この 132 章では、エイハブが大気と海の調和の中で、鯨を追跡し続けた 40 年間で愚かなことであったと振り返る。自分の自然な愛情や憧れに反するようになり、自分の本来の心情ではしないことをあえてするようにさせられていたと気づく。と同時に、それが自分ではどうすることもできない自分の運命であり、モービィ・ディックを追うことをやめることはできないということにも気づくのである。

エイハブは、おのれの人生の愚かさと疲労感をスターバックに、“I feel deadly faint, bowed, and humped, as though I were Adam, staggering beneath the piled centuries since Paradise” (544) と告げてもいる。アダムからの原罪とはまさしくホーソーン作品に見える人間のもつ罪と重なるものである。エイハブの人物造形には、ホーソーン作品と同様の闇をみることができる。そして、エイハブの復讐という暗いテーマの中に、美しい情景や心情を描いている文章は、第 2 章第 2 節で確認した、ホーソーンのマランコリーは全体を包み込みながらもその中にあるもののそれぞれの独特の色を浮かび上がらせている、といったメルヴィルの指摘が想起させられる。

加えて、自分個人の苦悩が自分の心情だけでなく、すでに決められた運命から生じていると気づいたエイハブには、ハムレットの個人的な苦悩とリア王の人類共通の悲劇の両方をみることができる。「ホーソーンとシェイクスピアの両方を発見したことで、二重の喜びのうちにあった」(マシーセン 4) メルヴィルにとって、ホーソーンとシェイクスピア、二人の影響は『白鯨』のなかで別々の働きをなしたのではなく、相乗効果的に一つとなって働いている。

本節で確認した第 132 章にみられるように、エイハブの演劇調の語りには韻を踏み音楽的であるという特徴がみられた。それは、『白鯨』の文章が詩的であるということにも

つながる。言語によりその特徴は異なるが、詩では、押韻など技法を取り込んだり、ことばに新しい意味を付加させたりするという性質を多くみることができる。池上嘉彦は言語の美的機能に注目して、『美的機能』では言語そのものがそれ自体の固有の価値を有するものとして捉えられる。『美的機能』(あるいは『詩的機能』)と呼ばれるのは、それが言語芸術的なことば遣い(つまり、広義の『詩』)に典型的に見られるということ」(池上 18)だと指摘している。詩には美的機能が備わっていると考えてよいだろう。そして、マシーセンが指摘したように韻を踏んだメルヴィルの文章は、演劇的であると同時に詩的なものであるといえる。それは言葉で表現する芸術形式、さらに音の表現にもつながり音楽的な表現にも広がっていくだろう。

W.J. オング(Walter J. Ong)は物語を伝える際の声と文字との違いについて『声の文化と文字の文化』(*Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*)において詳細に論じている。声の特徴として、以下のように記している。

話されることばは、音〔音声〕という物理的な状態においては、人間の内部から生じ、〔それゆえに〕人間どうしをたがいに意識をもった内部、つまり人格 **person** として現れさせる。そのゆえに、話されることばは、人びとをかたく結ばれた集団にかたちづくる。一人の話し手が聴衆に話しかけているとき、聴衆は、ふつう、かれらのあいだで、また、話し手とのあいだにおいても、一体となっている。ところが、もし話し手が、手渡した資料を読むようにと聴衆に求め、聴衆の一人ひとりが自分だけの読書の世界に入ると、聴衆の一体性はくずれ、ふたたび口頭での話しがはじまるまではその一体性はもどらない。(オング 157)

第 36 章「後甲板」(“The Quarter-Deck”)では、上記の話されることばの特徴がよく表れている。エイハブは、乗組員全員を後甲板に集合させる。これは通常では行われぬことである。エイハブ自らが全員に向かい合い、モービー・ディック捕獲への命令を語りかける。

“What do ye do when ye see a whale, men?”

“Sing out for him!” was the impulsive rejoinder from a score of clubbed voices.

“Good!” cried Ahab, with a wild approval in his tones; observing the hearty animation into which his unexpected question had so magnetically thrown them.

“And what do ye next, men?”

“Lower away, and after him!”

“And what tune is it ye pull to, men?”

“A dead whale or a stove boat!”

More and more strangely and fiercely glad and approving, grew the countenance of

the old man at every shout; while the mariners began to gaze curiously at each other, as if marvelling how it was that they themselves became so excited at such seemingly purposeless questions. . . .

“Aye, aye!” shouted the harpooneers and seamen, running closer to the excited old man: “A sharp eye for the White Whale; a sharp lance for Moby Dick!” (MD 161-63)

エイハブは、命令の言葉に乗組員との掛け合いを入れることにより乗組員と一体化し、乗組員達はエイハブと共に、モービィ・ディックを捕獲することを熱狂的に誓う。その際には、乗組員自身も一見無意味な質問に興奮していることを訝しんでもいる。これこそは、人の口頭による言葉の力であろう。

エイハブの演説の後、乗組員たちはモービィ・ディック捕獲の誓いの酒も交わす。興奮冷めやらぬ夜直の乗組員たちは、歌を歌い始めたかと思うと喧嘩も始まる。メルヴィルが、物語のなかに文章表現と同時に音楽も取り入れていることがわかる。小泉文夫が、鹿を追うカリブー・エスキモーと鯨を捕る鯨エスキモーとのリズム感の違いについて書いているが、鯨エスキモーはカリブー・エスキモーに比べてリズム感が良い。それは、一人でできる鹿狩りと共同で捕まえないければならない鯨捕獲との形態の違いからきているという。鯨が現れたときにタイミングを失さないように、普段から心をあわせて練習しなくてはいけない。そのために音楽、歌や踊りで拍子をそろえて歌うことにより、気持ちを整えたり、一緒に何かの動作をしたりする練習をしている。リズム感は初めからあるのではなく、一緒に力を合わせて食べ物を探さないと飢えて死んでしまうから、必然的にリズムを獲得するようになったというのである（小泉 167-73）。このことは『白鯨』に描かれる音楽描写と重なるものである。第 40 章からの引用である。

HARPOONEERS AND SAILORS.

(Foresail rises and discovers the watch standing, lounging, leaning, and lying in various attitudes, all singing in chorus.)

Farewell and adieu to you, Spanish ladies!

Farewell and adieu to you, ladies of Spain!

Our captain's commanded—

1ST NANTUCKET SAILOR.

Oh, boys, don't be sentimental; it's bad for the digestion! Take a tonic, follow me!

(Sings, and all follow.)

(MD 173)

上記のような宿直の乗組員たちの合唱は、楽しみであると同時に、同じリズムをとるため

の欠かせない手段・技術であり、それをメルヴィルは描いているのである。メルヴィルは、『レッドバーン』の中にも、“The men took hold of the rope, and began pulling upon it; the foremost man of all setting up a song with no words to it, only a strange musical rise and fall of notes. . . . It is a great thing in a sailor to know how to sing well, for he gets a great name by it from the officers, and a good deal of popularity among his shipmates” (Melville 1969: 45-46)と、音楽が船乗りにとって重要であることを書いている。メルヴィルは自分の船乗りとしての経験からも、音楽の重要性を認識していたのであろう。それゆえに、自分の作品の中に音楽の描写を取り入れ、表現の上でも音楽的にしようと試みたのではないだろうか。

メルヴィルは、ホーソーとシェイクスピアの二人が、人の心の影や闇の部分を描いていることを賞賛していた。そして、ホーソーから物語の主題の重要性とその表現方法、シェイクスピアからは、主題とそれを劇調に表現することや、音楽的であり、かつ詩的である表現方法などを学んだといえるだろう。メルヴィルにとって、シェイクスピア作品は再読であり、ホーソーの『旧牧師館の苔』も出版後すぐに手に取ったわけではない。この『白鯨』の執筆中に、二人の作品に出会えたことが、メルヴィルにとって僥倖であったといえるだろう。

『白鯨』では、登場人物のセリフや語りが韻を踏み音楽的であるという特徴がみられた。加えて、物語の中に第40章などのように実際の歌や演奏を取り込んでいるという面もみられる。次章では、『白鯨』における音楽、言葉の音声表現を取り上げ、どういう場面で使われ、どのような効果をもたらしているか分析、考察したい。

第3章 『白鯨』の分析—音声、音楽、環境音を中心に

前章まで、『白鯨』の全体像を捉えるために、『白鯨』を形式と内容の観点から考察してきた。第1章では、『白鯨』の構造を形成過程と併せて考察した。『白鯨』は昔話の基本的な構造はとっていないが、物語に必要な要素は持ち合わせており、メルヴィルは新しい物語の形を創造したともいえる。そして、物語言説の流れは複雑な錯時法がとられていた。また、イシュメールは、語り手としての形を変化させるなど、物語言説においても複雑な構造をとっていた。第2章では、そのような複雑な構造となった原因を『白鯨』への影響の観点から考察し、執筆過程での鯨の学術的な情報の収集と引用、シェイクスピアとホーソーンの影響が重要な点であることを確認した。それは、第1章でのバブアー、八木、寺沢に拠る異なる構造分析の比較考察とも一致するものであった。

本論文第1章で考察した『白鯨』の成立過程は、修正後の物語内容に影響していることを第2章で確認したが、本章では、鯨学情報が取り入れられ、ホーソーン、シェイクスピアの影響を受けた『白鯨』テキストの音表現について、それらがどのような場面で使われ、どのような効果をもたらしているか分析する。その際、五つの観点に沿って検証する。

まず、音声の観点から考察する。登場人物の音声表現や、口述の特性について着目し、分析を行いたい。エイハブやマッフル神父、そして乗組員など様々な登場人物の声の描写について考察する。『白鯨』には多様な人種や異なる文化背景をもつ乗組員が描かれており、アメリカ先住民タシュテゴの戦闘への雄叫びなど多彩な音声がかかれていいる。一方で、それらをまとめることのできるエイハブの強い言葉、セリフについても書かれ、無意識下で対面者に同調してしまう口述の怖さも描かれている。

次に、音楽表現から考察する。『白鯨』には、人の感情を揺さぶり、また、文化を超えて人をつなぐ音楽の力が表現されている。そしてメルヴィルは、音楽の素晴らしさだけではなく、その性質と可能性を表現している。登場人物の朗読や叫び声など、声から変化し生まれる音楽について書かれていたり、当時の文化的背景を示す minstrel・ショーがメルヴィルの幼少期の経験を活かして取り込まれていたりする。また、メルヴィルの捕鯨船員時代の経験も活かされ、乗組員にとっての音楽の重要性も随所に書かれている。音楽は乗組員たちにとって楽しみであると同時に、リズムをとって共同の作業をするために不可欠なものであり、職業上必要なスキルでもある。なお、第1節に取り上げる音声と第2節で取り上げる音楽については分かち難い点もある。音から音楽への変化については、クルト・ザックス(Curt Sachs)の理論を援用する。

三つ目に、鯨が声をもたないことについての描写も考察する。メルヴィルは、動物が苦しみの声をあげることができるかどうかを、小さな鳥と巨大な鯨を対比させて描写している。鯨が鳴き声を発しないにもかかわらず、その呼吸音に耳を澄ますイシュメールの姿が、この作品における音表現の可能性を提示しているように思える。

四つ目に、環境音の描写についての検証である。環境音も効果的に使用されていた。テキストには不快な音や空疎な音、希望をもたらす音など多様な環境音の描写をみることができる。音は人の存在を表象するものとしても描かれていた。音と物体の関係、伝わり方に関しては源河亨の論を参考とした。

最後に、音表現と文字の関係性について書かれている箇所について考察する。メルヴィルは『白鯨』に会話のリズムや音楽表現などを取り込もうとしたが、物語を伝えるのは当然ながら文章である。口承と文字の両方の重要性を示唆している描写について検証する。

以上のような音に関する表現を複層的に作品にみることができる。そして、それらは明確に単独で描かれているわけではなく一つの章に複数の要素が描かれてもいた。これらの分析全般にわたって、19世紀中葉のアメリカ文学においてみることのできる声の影響については、ポーターの *The Text and the Voice: Writing, Speaking, and Democracy in American Literature* を参考にした。そして、メルヴィル作品の文章の変遷や音楽的性質については、マシーセン『アメリカン・ルネッサンス—エマソンとホイットマンの時代の芸術と表現』を参考としている。また、メルヴィルとアフリカ文化の関係についてのスタッキーによる *African Culture and Melville's Art: The Creative Process in Benito Cereno and Moby-Deck* を参考にする。

第1節 音声表現について

『白鯨』のテキストには、ポーターが指摘するように、口述性が取り入れられている。本節では、その口述性がみられる箇所での主に話し言葉として発する音声表現に着目する。

第3章のはじめに、イシュメールは、潮吹亭は満室で空きがなく、銚打ちとの相部屋なら用意できるといわれる。イシュメールは、銚打ちのクィークェグが部屋に入り、帽子を脱いだ時に“He now took off his hat—a new beaver hat—when I came nigh singing out with fresh surprise” (MD 21)¹⁰と驚く。クィークェグは、暖炉の前に木の偶像を置き、礼拝を行う。イシュメールは、興味津々でその様子を観察するが、その場面ではクィークェグが礼拝の際に咽喉音で詠唱する様子が描かれている (23)。

第4章、翌朝、イシュメールが目覚めた時には、クィークェグの腕は、パッチワークの布団の上にあり、腕の入れ墨はそのパッチワークの模様と見分けがつかなかった。クィークェグの腕の重さに、イシュメールは子どもの頃に昼間からベッドに入れられた罰を思い出す。その時の昼の情景が“And it was so light too; the sun shining in at the window, and a great rattling of coaches in the streets, and the sound of gay voices all over the house” (26)と書かれている。昼間の明るさが家に響く陽気な声で表され、その中で一人ベッドに寝ていなければならない苦痛が対比的に強調されている。

¹⁰ これ以降、音表現と見做した箇所には、下線を付加する。

第 9 章、イシュメールが訪れた「捕鯨者教会堂」のマップル神父は、元捕鯨船員であった。神父は頌歌を読み、皆はこれに和し、その声は外の嵐の咆哮を凌駕するかのようであった。その様子が下記に引用する。

“The ribs and terrors in the whale,
Arched over me a dismal gloom,
While all God’s sun-lit waves rolled by,
And left me deepening down to doom.

“I saw the opening maw of hell,
With endless pains and sorrows there;
Which none but they that feel can tell—
Oh, I was plunging to despair . . .

“My song for ever shall record
That terrible, that joyful hour;
I give the glory to my God,
His all the mercy and the power.”

Nearly all joined in singing this hymn, which swelled high above the howling of the storm. (41-42)

この頌歌の歌詞は阿部知二によれば、ほとんどがメルヴィルの創作であるという（『白鯨』上巻 阿部訳 294）。マップル神父は、船の警鐘のような声、荘厳な口調で読み始める。それに対応する最初のスタンザでは、神の光に見捨てられ鯨の中に落ちていく様子が歌われている。やがて、神父の声は歓喜の歌声に変化する。歌詞も神の救いを詠じるものに変化する。その調子の変化は、警鐘をならしつつも、捕鯨を賞賛するかのようである。そして、最後のスタンザはメルヴィルらしく、恐怖と歓喜という一見対立するかと思われる感情が同時に歌われている。また、第 2 スタンザの歌詞の“hell”、“tell”、“there”、“despair”は脚韻を踏んで歌の調子を整えている。

この場面では、聴衆も賛美歌を唱和し、皆が一体化して嵐の音を凌駕するような大音声になった様子が描かれている。ポーテリは、『白鯨』のテキストを引用しながら、下記のように論じている。

Father Mapple’s voice rises from the colloquial register to “prolonged solemn tones, like

the continued tolling of a bell in a ship that is foundering at sea in a fog," until it culminates in a burst of "pealing exultation and joy." As he "lines out" the hymn, in the time-honored folk fashion, even those members of the congregation who do not know or remember it are able to join in the singing, and the voices rise and swell "high above the howling of the storm." The preacher's sermon has grown into communal song: a cohesive effect that is repeated in black later, when Ahab's oratory molds the crew of the Pequod into one shout. (Portelli 281)

マッフル神父の声は、結束力を持ち、共同体を構成させ、その輪の中に信徒を集めるという。そして、マッフル神父の声は、語るような口調から、次第にトーンが上がり、歓喜の歌声となる。マッフル神父の説教は、共同体の歌へと成長したと述べている。そして、ポーテリは、人を団結させる説教の効果は、後にエイハブの演説でピークオッド号の乗組員の声が一つの叫び声となったときに、暗黒の状態で繰り返されると指摘している

第 36 章、エイハブが乗組員全員を船尾に集めると異例の命令を出す。エイハブはだしぬけに「鯨を見たら貴様らはどうするか」と問う。“Sing out for him!’ was the impulsive rejoinder from a score of clubbed voices” (MD 161)「合図の叫びです」と、20 人ばかりの声がおもわず一斉に答える。とっさにこたえる“Sing out”には乗組員たちの勢い込んだ気持ち表れている。そして、エイハブの独り言は“Ahab, . . . without using any words was meanwhile lowly humming to himself, producing a sound so strangely muffled and inarticulate that it seemed the mechanical humming of the wheels of his vitality in him” (162)のように奇妙にこもった音だと書かれている。

一方、エイハブは、“‘It’s a white whale, I say,’ resumed Ahab, . . . ‘Skin your eyes for him, men; look sharp for white water; if ye see but a bubble, sing out’” (162)と白鯨を見つけたら合図するように命令する。ここでも“sing out”が使われている。エイハブのつぶやき声は「彼の内部にある生命力で回る車輪の機械音」であるが、それが外部に表出し、乗組員に対して発せられると、彼らをモーヴィ・ディック捕獲に向けて強く結束させる力として働くということである。

ポーテリは、私たちは読むことや書くこと、そして電子文化により送信と受信の両方が可能であり、状況や機能ごとに、より適切なメディアを選択できると述べ、アイリーン・ジュリアン(Eileen Julien)の『アフリカ小説と口述の問題』(*African Novels and the Question of Orality*)を引用しながら、“Of course, especially in exclusively oral cultures in which other means were not available, orality has historically been used as a tool of power and social control; and this function is by no means abolished by the advent of literacy (one need only think of Ahab’s speech to the crew of the Pequod in *Moby-Dick*)” (Portelli 6)と論じている。文字の出現を迎えても、権力と社会統制のツールとして口承の力はすたれることはな

い。そして、それはエイハブの乗組員への演説にみることができるといのである。エイハブはこの章だけではなく、後述の第 119 章でもモーヴィ・ディックとの戦いに恐れを抱いた乗組員たちを前にして演説とも脅しともつかない語りかけを行う。メルヴィルは、口承文化で担われてきた、政治的権力や社会的支配の道具としての機能をエイハブのセリフに取り入れているのである。

第 37 章はこれまでの、語り手のいる構造から一転して、舞台劇風に変化する。エイハブは船室で、自分のことを気が狂った狂人だと語る。本論文第 2 章第 3 節で論じた「正気の狂気」をエイハブ自身が自覚し語る場面である。続く第 38 章もスターバックの独白がエイハブの独白と対になって語られている。スターバックは、エイハブのいいなりになったことを悔やむ。同時に、エイハブに憐憫の気持ちをもちながらも憎んでいるという、自分の複雑な感情にも気づいている。ここでは、エイハブの“*Starbuck does; but I’m demoniac, I am madness maddened! That wild madness that’s only calm to comprehend itself!*” (MD 168)や、スターバックの“*to obey, rebelling; and worse yet, to hate with touch of pity! For in his eyes I read some lurid woe would shrivel me up, had I it*” (169)のように、二人は、心の中でつぶやくのではなく明確に発声しているように見える。独り言というより、舞台から観客に向けて自分の胸の内を明かしながら説明しているかのようであり、まさにシェイクスピアの戯曲を持ち込んだ形式になっている。そして、スターバックの沈痛な独白の中に“*A burst of revelry from the forecandle*” (169)と、甲板での騒ぎがト書きで挿入されている。スターバックは、その聞こえてくる騒ぎを異教徒たちの地獄のような大騒ぎとまで言っている (169)。この場面では、静けさと賑やかさの対比と同時にキリスト教と異教徒の対比が登場人物の音声や音楽表現によって効果的に描かれている。

静けさと賑やかさの対比は、第 43 章の、夜半直で、水夫達が真水貯蔵槽から水飲み槽へ、バケツを手渡しで水を送る場面にもみることができる。この場面では、アーチがカバークに対して、後部船艙から咳や寝返りの音が聞こえるとささやく (196)。最初のアーチの問いかけの後に、帆や竜骨の音以外は静かであったと、対比により夜の静けさが表現されている。この時、聞こえてきた音は、アーチの空耳ではなかった。ピークオッド号に隠れて乗っていたエイハブ専従の乗組員たち、フェダラーとその部下のたてる音であった。咳のような音声と、寝返りのような音の描写の両方で隠れていた乗組員の存在を仄めかしている。

静けさと騒がしさの対比は、さらに続く。第 47 章、クイーケグとイシュメールは、二人が乗り込むボートの予備用緩衝材であるソード・マットなるものを織る作業にのんびりと従事していた。

そのゆったりとした空気をタシュテゴの鯨発見の叫び声が打ち破る。

Thus we were weaving and weaving away when I started at a sound so strange, long

drawn, and musically wild and unearthly, . . . High aloft in the cross-trees was that mad Gay-Header, Tashtego. . . . To be sure the same sound was that very moment perhaps being heard all over the seas, from hundreds of whalemen's look-outs perched as high in the air; but from few of those lungs could that accustomed old cry have derived such a marvellous cadence as from Tashtego the Indian's. (215)

音楽的には調子はずれのこの世のものとは思えない音がしてきたという。しかし、この叫び声はインディアンであるタシュテゴだからこそその素晴らしい律動をもっていたとも語られている。メルヴィルは、上述したクィークェグの咽喉音と同様に、インディアンのタシュテゴにも特有の発声法を認め、それを賞賛しているのである。

この章の最後に、突然、叫び声が起こる“But at this critical instant a sudden exclamation was heard that took every eye from the whale” (216)。第 43 章でアーチが訝しんでいたエイハブ専従の乗組員たち“five dusky phantoms that seemed fresh formed out of air” (216)が姿を現し、彼らを見た乗組員たちがあげた驚愕の叫び声であった。

これらの幽霊に見えた者たちは、第 48 章で静かに動き回り、予備と思われていたボートの滑車や帯をゆるめていた。舳の側に立っているのは、背が高く浅黒い人物で、くちびるから白い歯を一本突き出していた。頭には、本物の髪を編み、ターバンのように編み巻きつけていた。エイハブは彼を「フェダラー」と呼んでいた。エイハブのボートを含む 4 艘は、鯨の群れをめがけて突進した。スタップは、“He would say the most terrific things to his crew, in a tone so strangely compounded of fun and fury, and the fury seemed so calculated merely as a spice to the fun” (219)と楽しさと怒りが入り混じった奇妙な口調で乗組員に話しかける。スターバックは真剣に、しかし小声で乗組員に声をかける。一方、フラスクは、“Sing out and say something, my hearties. Roar and pull, my thunderbolts!” (222)と騒々しく鯨を追う。

『白鯨』には、この“sing out”が多用されている。“sing”という単語が、「叫ぶ」という意味で使われている。この言葉使いから分かるように、『白鯨』においては、音声表現である通常の話し言葉に、音楽的な響きが付帯しているように思える。¹¹ここで、音声は、

¹¹本文中にも記したように“sing out”は、叫ぶという意味でも用いられている（『研究社新和英辞典』2298）。しかしながら、後述するようにメルヴィルは、第 134 章での使用において、“sing out”と“cry”を使い分けているように見える。そこで、19 世紀における“sing out”の用例を確認する。ウェブスター（Noah Webster）の *American Dictionary of the English Language* の 1828 年版、1844 年版で確認した結果、叫ぶに相当する“sing out”の用例は見当たらない。一方、*The Oxford English Dictionary* では、航海用語として項目が設けられ、R.H.デイナ（Richard Henry Dana）の 1840 年に発表された *Two Years Before the Mast*（『帆船航海記』）での使用 2 例も紹介されている（513）。この作品は、デイナ自身の航海の体験を基に執筆された航海記である。以下、原本によって第 2 章、第 17 章の本文を引用する。第 2 章に“The wind was whistling through the rigging, loose ropes flying about; loud and, to me, unintelligible orders

どのようにして音楽に変化していくのか確認する。ザックスは、古代社会の音楽の始まりについて諸説を考察しており、ジャン・ジャック・ルソー(Jean Jacques Rousseau)による、音楽は話し言葉から生まれたものであるとする学説にも言及する。しかしながら、学説が事実やそれらの歴史的な関係に拠っていないこともあることから、一旦、これまでの学説に距離をおき、音楽の起源にできるだけ接近してから自分の説を提起するという(ザックス 1969: 14-16)。そして、以下のように原始音楽が二つの歌唱様式により発達と完成を助けたと述べている。

第一の様式は抑揚をつけて言葉を唱えることから始まった **logogenic** すなわち「言語起源的」なものであった。そのメロディはたった 2 つの音(やがてはその旋律運動に法則性が生れる)から出発して、やがて小さな動機を何度も何度も繰り返すような形に到達する。この進化は「付加的」なものであった。ある音程で現れたいろいろな音が、2 音で構成される核のまわりに段々と結晶して行くのである。[略] もう一つの様式は情熱と動作衝動に由来するもの、すなわち **pathogenic** 「感情起源的」なものであった。そのメロディは、形にとらわれないで感情をほとぼしらせることから始まり、下行的な傾向をもっていた。(59-60)

ザックスは、音楽の起源は一つではなく、意味をもつ言葉に抑揚をつけることから変化した「言語起源的」なものと、感情のほとぼしりから生まれる音の高低である「感情起源的」なものが合成されて発展したと述べているのである。このザックスの説を山田真司がわかりやすく下記のようにまとめている。少し長くなるが、下に引用する。

音声には音素の系列の情報と、音素情報以外の高低・強弱・長短などのプロソディ

constantly given and rapidly executed, and the sailors "singing out" at the ropes in their hoarse and peculiar strains"(12)、第 17 章に"Sailors, when heaving at a windlass, in order that they may heave together, always have one to sing out" (122)の使用を確認できる。この 2 例以外にも、『帆船航海記』には"sing out"が乗組員の作業場面に多く使用されている。

また、1909 年刊行の『英和双解熟語大辞典』において、"sing out"は俗語と紹介されているように口語表現であったことがわかる。さらに、*The English Dialect Dictionary* では、当時の使用例として David Anderson による 1826 年出版の詩 *Poems, chiefly in the Scottish dialect* の一節 "[He] aften beats his rib to boot, Wha murder monie a time sings out"を確認できる(442) (実際の作品中では [He] の箇所は "An" となっている)。ここでも、"sing out"は叫ぶという意味で載せられているが、この使用でも、方言という口述的な性質と詩的な性質の包含をみることができる。

以上の当時の使用例を考慮ならば、メルヴィルは、自分自身の経験も踏まえ、航海における乗組員の作業中の独特な調子、あるいは歌っているかのような掛け声を表現するために、方言などにみられるように口述的でありながら、詩的でもある"sing out"を使用したと考えられる。ここにもメルヴィルが、『白鯨』が海洋物語である特徴を表現していると同時に口述性を取り込んでいることが示されている。

(prosody)と呼ばれる情報が含まれている。音素とは、口から発せられる音の音色をカテゴリー分けして、ラベルを付けたものであり、「意味内容」の情報を運んでいる。一方、プロソディ情報は、感情の情報を運んでいる。いわゆる「ロボット喋り」の音声にはプロソディ情報の含有が極小であるため、意味内容は伝わるが、「感情がない」ように聞こえるのである。逆に [略]滑舌が悪く、喋っている意味は伝わりにくいですが、プロソディを強調した喋り方をしていて感情はよく伝わってくる。ただ、いくら感情を強調したからといって、通常の音声は、歌のメロディほどには高低が大きく変化することはない。

一方、人間が感情がほとぼしるままに叫ぶとき、高く大きい音から始まり、段階的に、あるいは急に低く弱い音になっていく。この感情を込めた叫びと音声が混じり合い発展して「歌」が形成されたのではないかというのがザックスの説である。例えば、ある集団が協力して大きな獲物を得たとしよう。このときの武勇伝は、叫びのような声とともに、感情を込めて何度も何度も話され、やがて、感情の込められた音声と叫び声の特徴が混合し、「歌」として定式化されて、儀式など用いられるようになっていったのではないかと考えられるのである。(山田 209-10)

音声は、内容を伝える音素と音素以外のプロソディで構成されており、感情のほとぼしりによる叫び声は、高い音から徐々に低く弱くなるという。意味をもつ音声からの発生すなわち「言語起源的」なもの、感情的な叫び声からのプロソディの発生すなわち「感情起源的」が混ざり、発展したものが歌となったということである。メルヴィルは、“sing out”を叫ぶという意味に用いて、叫ぶことと歌うことを同列に置いている。音声から音楽への変化が内包されており、『白鯨』においても叫び声は、「感情起源的」な音楽とつながるものとして描かれていると考えてよいだろう。この音楽への変化については、次節でも論じる。

第 51 章、ピークオッド号はカルロ漁場をすべるように航海していた。フェダラーは数夜にわたって一言も発しないで、かならず幾時間かは檣頭にすごしていた。ある夜、この沈黙の後、銀色の月明かりに照らされた潮吹きを告げる彼の声がした時、寝ていたすべての乗組員は飛び起き (MD 232-33)、エイハブも駆けつけた。

第 59 章、ある朝、ダグーは主檣頭で見張りをしていて、生きたダイオウイカを白鯨と思ひ、叫びを上げた。ダイオウイカを目撃すること自体がきわめて異例なことであったが、これとの出会いは不吉な連想と結びつくものであった。“As with a low sucking sound it slowly disappeared again, Starbuck still gazing at the agitated waters where it had sunk, with a wild voice exclaimed” (276)と、ダイオウイカが姿を消す際の低い吸音と、スターバックの荒々しい叫び声が対照的に書かれている。

第 61 章、ダイオウイカを見た翌日、風下に巨大なマッコウ鯨が現れる。

The sudden exclamations of the crew must have alarmed the whale; and ere the boats were down, majestically turning, he swam away to the leeward, but with such a steady tranquillity, . . . Ahab gave orders that not an oar should be used, and no man must speak but in whispers. (283)

乗組員の突然の叫び声は、鯨を驚かせたに違いない。しかし、鯨の変わらない落ち着きぶりに、まだこちらに気づいていないかもしれない、とエイハブは考え、オールは使わずに、ひそひそ声で話すように命じるのである。ボートでは、乗組員が静かにパドルで漕ぐ。その後、鯨が気づいたとわかった時には、オールを手にし、音を立てて進み始める (283)。この場面では、鯨とエイハブたちとの駆け引きが、大きな音（叫び声やオールの音）と、小さな音（ひそひそ声やパドルで静かに漕ぐ音）の対比で表現されている。また、エイハブの遮二無二に進むだけではない、冷静沈着で注意深い判断思考が窺われる場面でもある。さらに、捕鯨船ボート上での合図や掛け声についての描写もある。鯨が、スタップのボートに一番近くで浮上してきた。

“Start her, start her, my men! Don’t hurry yourselves; take plenty of time—but start her; start her like thunder-claps, that’s all,” cried Stubb, spluttering out the smoke as he spoke. “Start her, now; give ’em the long and strong stroke, Tashtego. . . .

“Woo-hoo! Wa-hee!” screamed the Gay-Header in reply, raising some old war-whoop to the skies; . . .

But his wild screams were answered by others quite as wild. “Kee-hee! Kee-hee!” yelled Daggoo, straining forwards and backwards on his seat, like a pacing tiger in his cage.

“Ka-la! Koo-loo!” howled Queequeg, as if smacking his lips over a mouthful of Grenadier’s steak. And thus with oars and yells the keels cut the sea. (284)

鯨はボートに気づき、逃走し始めたが、スタップのボートは必死に追いかける。スタップの「追いかける、タシュテゴ」の号令に銚手のタシュテゴは応えて“Woo-hoo! Wa-hee!”と、古のインディアンの声をあげる。その声に別のボートに乗り組んでいる、ダグー、クイーケグも応えて、叫び返す。第 47 章における見張り時のタシュテゴの叫び声は、「鯨を見つけた」という意味を他の乗組員と共有していたが、この場面での三人の言葉は、明確な意味を伴ってはいない。しかしながら、感情を素直に声に表した叫びであり、第 47 章のタシュテゴの叫びと同様に、ザックス理論による、情熱と動作衝動に由来する「感情起源的」な音楽（ザックス 1969: 59-60）に変化していく前の状態であると考えられる。タ

シュテゴの鬨の声は、インディアン文化の中で生成された声である。黒人のダグーの叫び声も異なる民族の声である。そして、クィークェグは船長室での食事の際には、給仕の少年を怖がらせる唇音をたてて食べている。彼ら三人のそれぞれ異なる民族の言葉は、イシュメールらには正確には理解できないだろう。しかしこの場面の異文化圏の三人の叫び声からは、意味を超えて、鯨を捕るという共通の感情、意志が伝わっていると考えられる。三人の叫び声は、音楽以前の音ではあるが、捕鯨という目的への感情共有がなされている。本章は後述する第 126 章と合わせて再び考察を行う。

叫び声と音楽の均衡的關係は、第 67 章で、日曜日に解体作業が行われた際にもみられる。鯨捕りは公然と安息日をやぶる者たちである。ピークォッド号は屠殺場と化し、水夫たちは屠殺者と化す。滑車で、鯨の脂肪層を巻き上げるのであるが、その際の水夫たちの掛け声が“the main body of the crew striking up a wild chorus” (MD 303)と描写される。これは、本論文第 2 章第 4 節で取り上げた、共同で鯨を捕まえなければならない鯨エスキモーの、拍子をそろえて一緒に何かの動作をするための歌唱と同様の機能をもつ。さらに、解体作業が続く間の合唱の様子が、下記のように語られる。ここでも上述と同様に、合唱で息を合わせる様子が語られている。また、緊張した中での摩擦を和らげるために時々罵りの言葉をあげると書かれている。乗組員の悪態をつく言葉が、ここでは言葉の意味を離れ、殺気だった雰囲気や調子を和らげるための一種の掛け声のような働きをしているのである。¹²

The heavens forward now resume their song, and while the one tackle is peeling and hoisting a second strip from the whale, . . . both whale and windlass heaving, the heavens singing, the blubber-room gentlemen coiling, the mates scarfing, the ship straining, and all hands swearing occasionally, by way of assuaging the general friction. (304)

本章は、八木の分類によれば、「物語」の章であるにもかかわらず、イシュメールの語りは演劇的なものへと変化しているように見える。乗組員の動きに合わせるかのように、イシュメールの語りも“And now suspended in stages over the side, Starbuck and Stubb, the mates, armed with their long spades, began cutting a hole in the body for the insertion of the hook just above the nearest of the two side-fins” (303)のように短い文章の中に“suspended”、

¹² 解剖学者の三木成夫によれば、一般に慎重を要する仕事に従事する時は、たいてい息を止めてしまう。また、人の作業時は、「吸氣的」にかたむかざるを得ない身体の造りでもあるため、仕事と呼吸の両立はむずかしい。仕事の息詰まりから身を護るには、「声を出す」ことが一番簡単で、しかも効果的である。そこで、祖先は本能的に「呼吸性」の作業を心掛けるようになり、“仕事の唄”という人類史的な遺産が形を変えながら、受け継がれてきた、という。(三木 182-97) ピークォッド号での労働歌や掛け声が、まさしくこれに相当する。メルヴィルも、このことを捕鯨船で自ら体験し、活かしているだろう。

“stages”、“side”、“Starbuck”、“Stubb”、“spades”、“side-fins”と頭韻の効果のある音楽的なものとなっている。特に、後半になると、“The heavers forward now resume their song, and while the one tackle is peeling and hoisting a second strip from the whale, the other is slowly slackened away, and down goes the first strip. . . into an unfurnished parlor called the blubber-room” (304)のように、乗組員の動きに同調するかのようにリズムカルになる。“s”の音も多用されるが、“heavers”、“forward”と伸びる音が続けて使われ、調子のよい音“peeling”、“hoisting”も続く。そして、さらに parlor、blubber のように長音の言葉が使われている。語り手イシュメールの地の文であるにもかかわらず、歌っているかのような文章に変化していく。言葉が歌に変化していく描写といえる。

第 81 章、ピークオッド号は、デリック・デ・デアを船長とするブレーメンのユングフラウ号に出会う。ユングフラウ号は、船長が油差しと油缶をボートに積み、油をもらいにきた。そのボートがまだ本船に戻りつかないうちに、鯨の群れを発見する。両船は争って鯨に向かったが、両船とも、群れから遅れた右側の鰭の無い年老いた鯨を追った。デリックのボートがリードしていたが、デリックはピークオッド号のボートに向けて、嘲笑するように油差しを振ってみせた。その恩知らずの態度にスターバックらピークオッド号の乗組員は怒る。フラスクは、下記のように踊るように上下しながら、ボートの漕ぎ手を鼓舞している。

“Oh! see the suds he makes!” cried Flask, dancing up and down—“What a hump—Oh, do pile on the beef—lays like a log! Oh! my lads, do spring—slap-jacks and quahogs for supper, you know, my lads—baked clams and muffins—oh, do, do, do, spring,—he’s a hundred barreller—don’t lose him now—don’t oh, don’t!—see that Yarman—Oh, won’t ye pull for your duff, my lads—such a sog! such a sogger! Don’t ye love sperm? There goes three thousand dollars, men!—a bank!—a whole bank! The bank of England!— Oh, do, do, do!”
(353-54)

フラスクの掛け声は、“Oh” と “do”、“don’t”が一組となって調子を整えている。加えて、“lays”、“like”、“log”、“lads”などのように頭韻を踏みリズムを生成させている。さらに、漕ぎ手の動きと同調し、フラスクの興奮度が高まると “a bank!—a whole bank! The bank of England!—Oh, do, do, do!”と、“bank”、“do”を 3 回繰り返し強調している。3 回同数で繰り返すなどリズムも揃い、メルヴィルの文章は、あたかも現代のラップのような音楽的な文章となっている。

第 99 章、この章は、登場人物達が、入れ替わりに次々と登場して、一人語りをしていき舞台劇風である。ある朝、エイハブはダブロン金貨の図柄に興味をおぼえたらしく、解釈をはじめ。エイハブはすべての壮大で高尚なものに自分を当てはめるが、嵐から嵐へ

向かうとも解説する。それを見ていたスターバックも金貨の図柄を読み解き始める。彼は、図柄には正しいことが描かれているが、それに自分が揺さぶられないために金貨に関わらないようにしようとおぼやく。さらに、それらを見ていたスタッフは、マサチューセッツの暦を基に、図柄の十二宮が人の一生をまとめたものだとして、意味を説き明かしていく。そして、かまどの裏にまわって他の者の解釈も盗み聞く。フラスクは、金貨に 16 ドルの価値しか認めない。マン島の爺さんはモーヴィ・ディックが見つかるのは太陽が十二宮の一つに入る時だと読む。いつもすべてを笑いに変えているスタッフであるが、この場面では、皆の独白を聞き、“There’s another rendering now; but still one text. All sorts of men in one kind of world, you see” (434)とおぼやく。同じ図柄から、幾通りもの解釈ができ、同じように一人ひとりも異なっていると言っている。これは、ピークオッド号の多様な乗組員をさらに個別化した解釈であり、メルヴィルの思想が表れている箇所である。その後、クィークエグは金貨の図柄と自分の入れ墨を比較しているところを、そして、フェダラーは金貨に向かって礼拝らしきことをする様子が観察されている。最後にピップが訪れ、金貨がマストに張り付いているのは、何かまずいことが起こることの暗示だ、金貨と同じようにエイハブも白い鯨に釘付けにされるという。

“I look, you look, he looks; we look, ye look, they look.”

“Upon my soul, he’s been studying Murray’s Grammar! Improving his mind, poor fellow! But what’s that he says now—hist!”

“I look, you look, he looks; we look, ye look, they look.”

“Why, he’s getting it by heart—hist! again.”

“I look, you look, he looks; we look, ye look, they look.”

“Well, that’s funny.”

“And I, you, and he; and we, ye, and they, are all bats; and I’m a crow, especially when I stand a’top of this pine tree here. Caw! caw! caw! caw! caw! caw! Ain’t I a crow? And where’s the scare-crow? There he stands; two bones stuck into a pair of old trowsers, and two more poked into the sleeves of an old jacket.” . . . Cook! ho, cook! and cook us! Jenny! hey, hey, hey, hey, Jenny, Jenny! and get your hoe-cake done!”

(434-35)

ピップとスタッフのセリフは、それぞれの独白であり、二人が向かい合っているわけではないが、まるで会話しているかのよう語られている。ピップのセリフは、“I”、“you”、“he”、“we”、“ye”、“they”と主語の人称代名詞は関連しつつも次々に変わるが、動詞は全て同じ“look”である。主体は変化しながらも動きは同じであるという組み合わせにより、主体が一定の動きのリズムで同調していくプロセスが表現されている。また、短母音を含

む“look”は、詰まる音が軽やかに聞こえるが、それが続くと次第に強い音が強調されてリズムとなって耳に残るようになる。ピップの言葉は音楽のように変化していくのである。同時に“look”の意味「(注意して) 見る」の「注意して」が強調されてくる。そして、ピップはカラスになりきり、“Caw! caw! caw! caw! caw!”と鳴き声をたてる。カラスをまねた声は、同じ言葉をリズムよく連ねることで歌声とつながっていくだろう。章の最後も“cook”が“ho”の合いの手を挟みながらリズムカルに3回繰り返される。“hey”も“caw!”と同様にあたかも歌っているかのようであり、“Jenny”がそれに続いている。

本章では、一枚のダブロン金貨を通して、登場人物達のそれぞれの思想や思惑や様子が語られている。ここでみられるように捕鯨船上では、多様な人種の乗組員が乗り合わせている。そして、彼らは捕鯨という目的に向かって同じリズムで動かなければならない。ピップの一人語りには、ピークオッド号の不吉な未来と共に、様々な主体が同調し、独自の新しいリズムが創出される可能性も示唆されている。

第 110 章、油漏れしている樽を探してクィークェグは、船艙の中を這いずり回り、とうとう熱病に罹ってしまう。クィークェグは、自分の死体をカヌーに乗せて流してほしいと頼んだ。大工は注文どおりの棺桶を作り、クィークェグは棺桶に銚の鉄の部分と櫂を一緒に置いてもらい、ビスケットを棺桶の内周りに並べてもらった。そして頭の方に水をいれたボトル、足元には船倉からかき集められた木屑混じりの土の小袋が置かれ、帆を丸めた枕がおかれた。クィークェグはその中へ入り、守護神ヨジョも持ってきてもらい一緒に横たわった。そこへ、ピップがタンバリンを持ち棺桶に近づき、クィークェグの手をとって語りかける。

“Poor rover! will ye never have done with all this weary roving? where go ye now? But if the currents carry ye to those sweet Antilles where the beaches are only beat with water-lilies, will ye do one little errand for me? Seek out one Pip, who’s now been missing long: I think he’s in those far Antilles. If ye find him, then comfort him; for he must be very sad; for look! he’s left his tambourine behind;—I found it. Rig-a-dig, dig, dig! Now, Queequeg, die; and I’ll beat ye your dying march.” (479)

それは、ピップが知るはずのない古代の言葉で語られる。そして、“Rig-a-dig, dig, dig”と死の行進曲を口ずさむ。ここは、古代の言葉と音楽が融合して語られる場面である。黒人音楽が白人社会にも受け入れられたように、音楽が民族独自のものでありながらも、それを超える普遍的なものでもあるという一面が描かれている。溺れたことによって、ピップの中で人格が変化してしまい、ピップは自分をピップと認識しなくなってしまう。タンバリンもピップの忘れ物だと思っている。しかし、記憶は失っても音楽は身につけており、クィークェグへの行進曲をタンバリンで演奏するという。

第 119 章、ピークオッド号は台風に襲われた。帆は切り裂かれ、帆柱ばかりとなり、吊り下げられていたエイハブのボート後部は大きな穴があいた。スタップは、空元気で、鯨と嵐をモチーフとした古い歌を歌う。

雷鳴が頭上に轟き、稲妻が高いマストに燃え移り、マストはまるでロウソクのように見えた。そして、その燃え方は静かであった。雷鳴のとどろきと炎の静かな燃え方を対照的に描くことで両者を際立たせている。ここでもメルヴィルは暗闇の中の稲妻、さらに暗闇の中のマストの炎という、光と闇の両方の光景を描いている。炎が消え、再び暗闇となった中で、スターバックはスタップとぶつかる。スターバックはスタップへ向かって、“What thinkest thou now, man; I heard thy cry; it was not the same in the song” (506) と、マストの火を見たスタップの神への祈りの声が、その直前に歌っていた歌の調子と違うことへ、嫌味ともつかない問いかけをする。スタップは、マストの放電の炎を見て神への慈悲を願っていた、そして、この炎は吉兆である、と答える。

エイハブは船の放電線を掴み、燃える 3 本のマストの前に立った。そこで、自身がペルシャの拝火教の儀式に出たことを独白する。ペルシャの拝火教といえば、ゾロアスター教が想起される。ゾロアスター教はザラスシュトラ（ゾロアスター）が神託を告げたのが起源である（ハーツ 12）。ゾロアスター教においてはアフラ・マズダーという一柱の最高神の存在を説いている。神は初め、純良の知恵と意識を創造した。真理の霊スプンタ・マンユである。そして、物質世界を創造した時、邪悪が自然の秩序に対する無知、罪業、暴力という形になった。この霊はアラン・マンユと呼ばれるようになった（ハーツ 15-16）。人間は「自由意志によって、アフラ・マズダーの意図に従い、^{ペルシャ}道理に基づく生活を選択する」(16) という。

しかしながら、エイハブはあたかも一人の神の中に善悪をみるかのように、“I now know thee, thou clear spirit, and I now know that thy right worship is defiance. To neither love nor reverence wilt thou be kind; and e'en for hate thou canst but kill” (MD 507) と神に向かって語りかける。そして、エイハブは、神に絶大なる力を認めながらも、それでもなお、“yet while I earthly live, the queenly personality lives in me” (507) と神に全てを委ねるのではなく、自分の中に人格を見出している。

Thou canst blind; but I can then grope. Thou canst consume; but I can then be ashes. Take the homage of these poor eyes, and shutter-hands. I would not take it. The lightning flashes through my skull; mine eye-balls ache and ache; my whole beaten brain seems as beheaded, and rolling on some stunning ground. Oh, oh! Yet blindfold, yet will I talk to thee. Light though thou be, thou leapest out of darkness; but I am darkness leaping out of light, leaping out of thee! The javelins cease; open eyes; see, or not? There burn the flames! Oh, thou magnanimous! now I do glory in my genealogy. But thou art but my

fiery father; my sweet mother, I know not. Oh, cruel! what hast thou done with her?
(507-08)

エイハブの炎への独白は儀式の一種と見做されるだろう。神への語りには“thou”と“oh”が繰り返し使われ、頭韻の働きをしており、同様に、“ache and ache”も頭韻の効果がある。また、“leaping out”を繰り返し、押韻の効果をもたらすと共に、自分の出自は光であるが、闇と化していることを強調している。読み手には、エイハブの言葉も朗誦として聞こえてくる。エイハブが炎に向かって話しかけていると、エイハブのボートの舳に青白い炎が燃えた。スターバックは、神の怒りだと言い、船の向きを変え、帰港するようにエイハブに進言し、乗組員たちもそれに同意するかのように叫び声をあげた。それを聞き、本論文の第2章第3節でも確認したように、エイハブは、モーヴィ・ディックとの戦いに怖気づく乗組員たちに対して、白鯨を追うという誓いは水夫たちもしばっているのだと脅かす。

スタップは、自分を鼓舞するために、鯨と嵐をモチーフにした歌を歌う。それに対して、スターバックは歌うな、と諫める。スターバックのボートの乗組員への掛け声は、小声で十分であったように、彼の慎重で自制心のある性格は、音声によっても示されていたが、ここでは、感情を大きく揺れ動かす音楽からは遠ざけることで、慎重で冷静なリーダー像が保たれているように見える。他の乗組員とは異なるスターバックのキャラクター造形のために、音声や音楽表現は機能している。その後、スタップはマストにセント・エルモの火をみると、これを神からの吉兆と見做し、祈りをささげる。自分を鼓舞するための歌から、ピークオッド号の無事を願う祈りへと変化するのである。一方、エイハブは同じマストの火をゾロアスター教の火と見做し、崇めつつもそれへ挑もうとする。エイハブは共感を生むような歌は歌わないが、その言葉は、韻を含む激しい調子や動きを伴うことで、乗組員の心に刻まれたであろう。メルヴィルは本章において、登場人物の特性や心情を表現するために、音声と音楽を区別している。一方で、音声と音楽に同様な機能を描くなど、音声と音楽の特性を駆使して相乗的な効果をもたらしている。

第123章、真夜中をすぎて数時間たつと、台風もかなりおさまり、3本のマストは新しく縮帆され、船はふたたびかなりの精度で航行できるようになった。乗組員は喜びの歌を歌いながら進路を変えた。この後は、スターバックの独白で構成されており、舞台劇風である。船長室は地下に隔絶されたような場所にあった。船の轟音に囲まれながらも、ある種のハミングのような静寂さがある様子が“The isolated subterraneousness of the cabin made a certain humming silence to reign there, though it was hooped round by all the roar of the elements” (514)と描かれている。スターバックは、船長室前にある銃架に置かれた装填されたマスケット銃で、エイハブを射殺することを考え、マスケット銃の銃口をドアに押し付けながら、風がおさまり向きがかわったことをエイハブに報告する。“Stern all! Oh Moby Dick, I clutch thy heart at last!” (515)と、エイハブはそれに答えるかのように寝言を

言った。結局スターバックは震える手で銃を銃架に戻し、その場を立ち去る。夢の中でもモーヴィ・ディックを追いかけているエイハブの凄みに負けたのである。と同時に、相手が夢を見ている状態であっても、登場人物がその音声を通して会話を成立させ、相手の答えに納得せざるをえない状況が示されている。

第 126 章においては、船外から声が聞こえてくる場面が描かれる。ピークオッド号が赤道付近の漁場に到達した時、当直の乗組員たちは、狂おしく不気味な叫び声をはっきりと聞き、驚く。その時、乗組員の中で、キリスト教徒または文明化された者たちは、声の主は人魚であると言い身震いする。しかし、その中で異教徒の鉾打ちたちは平然としていた。最年長の船員であるマン島の男は海で溺れたばかりの男たちの声だと断言する。翌日、話を聞いたエイハブは、母を失くした幼いアザラシや子を失った母アザラシの鳴き声だとさらに別の解釈をする。ここでは、同じ声に対する聴き手たちの声への反応が異なることが提示される。藤井知昭は文化と音楽の関連について、下記のように述べている。

音は文明と深くかかわっていると同時に、音に対する人間の知覚、聴覚は文化的判断の能力にもなる。

動物に共通する器官としての耳は、音を聴く能力をもっている。音を感覚として受け入れる器官が耳であり、人間の耳は音楽や音声、そのほか音の高さ、大きさ、長さ、音色などを判断する。単に音を聴く能力をこえ、自然的条件や歴史的条件などを背景にもった社会的行動という実践を通して、判断の能力になる。それは、まさに文化としての能力である。(藤井 1978: 46)

乗組員やエイハブが同じ叫び声を聞いて異なる判断、反応をしたのは、乗組員たちの文化の背景がそれぞれ異なることによるものだと考えられる。藤井は「音は単に音として物理的現象に考えることもあるが、それを感じず人間の知覚や判断は文化の反映と考えることができる。このように音への民族の嗜好は、音楽を成立させる基盤となる」(46)と述べている。しかしながら、タシュテゴ、ダグー、クィークェグが叫び声をあげる第 61 章では、上述のような文化背景の違う叫び声が、意味を超えて、鯨を捕るという共通の感情、意志で通じ合っていた。それは、ピークオッド号において、乗組員たちが捕鯨という共通の目的に向かって、協調して仕事をしているため自ずと新しい文化を創り出すことになり、新しく共通の判断を有するようになったからであると考えられる。第 61 章と第 126 章を合わせて考えるならば、第 126 章に書かれているように、文化背景の異なる乗組員たちは同じ声を聞いても異なる判断をするが、同時に、第 61 章にあるように、文化背景の異なる三人の乗組員の音楽以前の音である叫び声は共有されてもいるということである。ザックスは感情起源的な音楽について「情熱と動作衝動に由来するもの、すなわち pathogenic 「感情起源的」なものであった。そのメロディは、形にとらわれぬ感情を

ほとぼしらせることから始まり」(ザックス 1969: 59-60) と述べていた。ここでの、「メロディは、形にとらわれないで感情をほとぼしらせる」という「感情起源的」という音楽以前の状態に、第 61 章での三人の叫び声は相当するだろう。すなわち、ザックスの提唱する音楽の起源様式の一つ「感情起源的」な音楽につながる可能性がみえるのであり、捕鯨船で創出する新しい音楽の可能性が示唆されていると考えられるだろう。

第 133 章、夜明け頃ピークオッド号からは、ひだ状の水に縁取られた、油のように滑らかな跡が、海上に真っ直ぐ縦に伸びているのが見えた。エイハブは、見張りの者に何か見えるかと尋ねるが、見張りの者は“Nothing, nothing sir!’ was the sound hailing down in reply” (MD 547)、何も見えないと答えた。エイハブは自分も牆頭に登ろうとするが、3 分の 2 ほどの高さのところ、モービィ・ディックの潮吹きを発見する。エイハブは、それを見て、“There she blows! there she blows!—there she blows! There again!—there again!’ he cried, in long-drawn, lingering, methodic tones, attuned to the gradual prolongings of the whale’s visible jets” (547) と叫んだ。ここでは、敵であるモービィ・ディックの潮吹きに対して、エイハブの叫び声も“methodic tones”で同調していく様が表現されている。エイハブは余韻を残す叫び声で、モービィ・ディックの次第に間隔が長くなっていく潮吹きの調子に規則正しく合わせているのである。ここは、エイハブが敵であるモービィ・ディックと、声によりリズムを一体化しようとしている場面である。

エイハブは、スターバックを本船に残し、ボートをおろさせた。エイハブが先頭を切った。フェダラーの窪んだ目には淡く死の灰めきが光り、口元を何か噛み砕いているかのように不気味にゆがませた。モービィ・ディックはエイハブのボートの下にもぐりこみ、ボートを突き上げあごで真っ二つに切断し、エイハブは海に落ちた。本船は現場へ直行し、モービィ・ディックと海に落ちた乗組員たちの間に割り込み、モービィ・ディックは不機嫌そうに泳ぎ去った。スタップのボートに救助されたエイハブからは、“Far inland, nameless wails came from him, as desolate sounds from out ravines” (551) と、まるで峡谷から聞こえる荒涼とした言い表すことのできないうめき声が聞こえてきたと語られている。全身のダメージと痛みで体が悲鳴をあげていることを、体から漏れ出る音のよううめき声から聞き取っている。スタップのボートは再び鯨を追ったが、猛烈な速度で泳ぐ鯨に追いつくことは出来ず、本船に戻り、本船がモービィ・ディックを追った。その後、エイハブは、スターバックにボートを破壊されたことは悪い予兆だと進言されても耳を貸さず、“Sing out for every spout, though he spout ten times a second!” (553) と、モービィ・ディックが潮を吹いたら叫ぶように見張りに命令を出し続ける。日が暮れてきたので、その夜は、モービィ・ディックを追い越さないように船を進めた。

この第 133 章でのエイハブの乗組員への命令は、文章自体がリズムカルなものとなっている。

“He’s going to sound! In stunsails! Down top-gallant-sails! Stand by three boats. Mr. Starbuck, remember, stay on board, and keep the ship. Helm there! Luff, luff a point! So; steady, man, steady! There go flukes! No, no; only black water! All ready the boats there? Stand by, stand by! Lower me, Mr. Starbuck; lower, lower,—quick, quicker!” and he slid through the air to the deck. . . .

“Be dumb, man! Stand by the braces! Hard down the helm!—brace up! Shiver her!—shiver her!—So; well that! Boats, boats!” (547)

文章が短いフレーズでつながれており、緊張感とスピード感が出ている。エイハブが、“steady” や“no” などのように下線で示した単語を続けて語ることにより、テンポよく緊張感を伝えてくる。メルヴィルの文章は、緊迫した最終章の場면을、躍動感をもって綴っている。メルヴィルはエイハブのセリフに口述性を持たせ、さらに文章自体を音楽的にすることで、物語内容に臨場感と動きを付加している。

第 134 章、翌日、潮吹きだという声がマストからあがった。エイハブへの畏敬の念の高まりから、乗組員の破滅に対するおびえは、分裂し、四散した。彼らは 30 人ではなく一人であった。乗組員のそれぞれの個性、勇気、恐怖、罪悪感などあらゆる種類のもので一体となって溶け合い、エイハブがあたかも船の竜骨となったように指し示す運命的な目標に向かった。船から 1 マイルにもならないほどの近い海面から、突如としてモービィ・ディックが跳躍した。スターバックを本船に残し、ボートが下ろされた。モービィ・ディックは、あごを開いてボートにめがけて猛突進してきた。モービィ・ディックが旋回を続ける間に、鯨に繋がれた綱が複雑にもつれ、鯨に引き寄せられていった。そしてよじれて鯨の体から抜け落ちた銚や槍が一丸となってエイハブのボートに向かってきた。エイハブはナイフで綱を断ち切ったが、白鯨はスタップとフラスクのボートの複雑に絡んだ綱を尾鰭に引き寄せ、二つのボートを衝突させて、海中に姿を消した。2 艘の乗組員は水の中でもがき、スタップは“Stubb was lustily singing out for some one to ladle him up” (559) と救いを求めた。モービィ・ディックは海中から垂直に浮上し、エイハブのボートを空中に何度も放り投げ、船べりを下向きにして海に落とした。エイハブと部下たちは、その下からもがいて出てきた。本船が救助に駆けつけ、乗組員や桶やオールや銚や槍を拾いあげた。

続いて第 135 章では、ピークオッド号がモービィ・ディックを追う 3 日目の話が語られている。ピークオッド号がモービィ・ディックの目に入り、鯨はピークオッド号へ体当たりの攻撃を始めた。エイハブは、モービィ・ディックに投じた銚の綱のもつれを直していたが、綱が首に巻き付き、それに引っ張られてボートから飛び出してしまった。モービィ・ディックに攻撃されたピークオッド号は、大きな渦の中に巻き込まれ、沈んでしまった。そして、エイハブのボートもその渦に巻き込まれていった。

全ては崩壊したが、大いなる海の経帷子は「五千年前と同じように」うねり続けていた。

『白鯨』の最終章となる第 133 章、第 134 章、第 135 章では、エイハブとモービー・ディックとの死闘がスピード感をもって語られている。乗組員たちの感情も通常とは異なるものになっていた。最も緊迫したこの第 135 章では、登場人物による語りは書かれているものの、そこに感情の揺れや動きを表す音声や音楽的な音表現は見当たらず、その緊迫感は環境音で表現されていた。

以上、音声的な表現を中心に考察し、メルヴィルが『白鯨』において、人の声の表現により様々な感情や状況、並びに口述の特性を描いていることを明らかにした。例えば、異なる文化圏出身であるクィークエグの宗教の異質性が、音声表現により際立って示されていた。また、マッフル神父の説教やエイハブのセリフで、口述の協調性と共に、拘束性の性質も提示されていた。

乗組員たちの宴と一人であるスターバックによる賑やかさと静けさの対比や、捕鯨ボートでの駆け引きの大きな音と小さな音の対比表現など、姿をかえての対比の描写もみられた。さらに、乗組員の悪態をつく言葉が、言葉の意味を離れた使い方をされる様子など、メルヴィルは音声の様々な姿、あるいは機能を示唆する描写を行っていた。

そして、『白鯨』では、叫びを表す動詞として“sing out”が使用されていた。歌うという意味の“sing”で表現される叫びは、音声表現である通常の話し言葉に、音楽的な響きを付帯させていた。また、“sing out”以外にも、鯨追跡という共通の目的を達成するために、乗組員たちの独特な叫び声の呼応などがみられた。音声は人の感情を動かすという点で、音楽と共通するものである。メルヴィルは叫び声を観察し、それに洞察を加え、『白鯨』において表現したのだが、その音声描写は、後年のザックスの音楽理論である「感情起源的」な音楽を彷彿とさせるものであった。次節では、音楽表現がみられる章を取り上げる。

第 2 節 音楽表現について

前節では、メルヴィルは、音声表現を使うことにより、様々な感情を描いていることを明らかにした。また、異なる文化背景の乗組員が、同じ音に対して違う受け取り方をすることを描く一方で、異なる文化背景をもつ者同士が、新しい文化を創る可能性も音声表現を通して描かれていた。聴き手をまとめることのできるエイハブの強い言葉やマッフル神父の説教により、口承の特性も描かれていた。音声の、人の感情を動かすという機能は、音楽と共通するものであり、登場人物の朗読や叫び声などの音声は音楽に変化する場面を描いていた。本節では、楽器演奏も含めた音楽表現がみられる章について考察する。音声表現がみられる章としても取り上げた第 99 章で描かれていた minstrel show など、メルヴィルは幼少期の経験を踏まえて当時の文化的背景を取り込んでいる。また、捕鯨船員時代の経験も生かされ、乗組員にとって音楽が重要であることが随所に描かれている。

音楽は乗組員たちにとって楽しみであると同時に、共通のリズムをとって共同の作業をするために不可欠なものであり、職業上必要なスキルでもある。

第 3 章でクィークェグが、暖炉の前に木の偶像を置き、礼拝を行う場面では、“All these strange antics were accompanied by still stranger guttural noises from the devotee, who seemed to be praying in a sing-song or else singing some pagan psalmody or other” (MD 23) と礼拝の際に咽喉音で詠唱する様子が描かれている。この様子は、『タイピー』のなかで現地人の習慣とされる、一家が集まって毎夜行われる喉音発声での詠唱の様子と似ている。その様子は下記のように書かれている。

Every night, before retiring, the inmates of the house gathered together on the mats, and squatting upon their haunches, after the universal practice of these islanders, would commence a low, dismal, and monotonous chant, accompanying the voice with the instrumental melody produced by two small half-rotten sticks tapped slowly together, a pair of which were held in the hands of each person present. (*Typee* 226)

『タイピー』では、捕鯨船乗組員のアメリカ人青年がマルケサス諸島で、食人種である現地人と一時期一緒に暮らした様子が描かれ、現地人の喉音による詠唱は気晴らしなのか礼拝なのかわからなかったと書かれている。その後、島の娘たちは、日常会話では、唇音で文の最後の音節に音楽的な長さを加えていたという説明が続いていく(227)。この二つの作品では、メルヴィルが異教やその儀式を奇妙だとは感じているが、興味をもってそれを描写していることが推測できる。クィークェグの喉音による詠唱の叙述には、話し言葉に節やリズムが加わり音楽に変化していく状態をみることができる。

第 10 章で、イシュメールが教会堂から「潮吹亭」に帰ってくると、クィークェグはひとりぼっちでおり、偶像を“peering hard into its face, and with a jack-knife gently whittling away at its nose, meanwhile humming to himself in his heathenish way” (MD 49) とハミングしながら小刀で削っていた。このハミングは、偶像に向けての歌であり、これまでに出てきた礼拝の唱和と同様の働きをしているだろう。ジョーゼフ・ジョルダーニア (Joseph Jordania) は、ポリフォニー研究の第一人者であり、人の歌唱の起源及び人の進化に音楽はどう機能したかについて『人間はなぜ歌うのか?』 (*Why do People Sing?: Music in Human Evolution*) で提示している。彼は、ハミングの社会的な性質について次のように述べている。

人間生活のきわめて社会的な本質と噪音を伴った行動を考えると、ハミングするという人間の普遍的に知られている習慣が、われわれの遠い祖先の毎日の集団活動にいつも伴っていたと考えるのは、自然なことだと思われる。[略] 今日ハミングがわれ

われ^{ボジティブ}の肯定的な感覚の世界共通の表現であるという事実は、ハミングに込められた^{ボジティブ}肯定的なメッセージが、あとになって生まれた文化的発展ではなく、非常に深い生来の基盤を持っていると私は考えている。優しいハミングの響きは、すべてがうまくいっていて、一族のなかでくつろいでいられる、ということ^{ボジティブ}をわれわれに語っているように聞こえる。[略] 子守歌はハミングと柔和な歌唱のもつ鎮静する力の生きた例の一つである。(ジョルダーニア 200-01)

この説に沿って考えるならば、クィークェグのハミングは、宿屋という危険のない場所で神へ祈りつつ、自分を慰める効果をもっていることになるだろう。

前節で考察した第 9 章でのマッブルの頌歌も、本節で取り上げているクィークェグの歌も共に神を讃える歌であるが、マッブルの場合はキリスト教であるため偶像を排している。そこでは、語るような口調が次第に歓喜の歌声へと変化しつつ、それによって信徒の結束力を生み出していた。マッブル神父の話し言葉が次第に歌唱に変わるのが自然であり、他の者も共有できる歌詞となったのである。一方、クィークェグの神は目の前に偶像としてあり、その偶像の姿を自らのナイフで整えることすらできる。人それぞれに見えている神の形は異なっているけれども良いのである。一方、偶像を排したキリスト教であっても、各人の神のイメージは多少なりとも異なっているだろう。それゆえ、マッブル神父は、他の信者と唱和して、共に神を讃え、祈る。そして、異教徒であるクィークェグは、故郷の共同体の中にいるかのようにくつろいだ気分で、音だけのハミングで神に祈っているのである。

第 22 章で、ピークォッド号は波止場から曳きはなされる。そして、水先案内の免状も持つピーレグとビルダッドが、出港後も采配をふるう。下記のようにビルダッドは乗組員のために陰気な讃美歌を歌うが、乗組員たちは陽気な歌を合唱している。

Bildad, I say, might now be seen actively engaged in looking over the bows for the approaching anchor, and at intervals singing what seemed a dismal stave of psalmody, to cheer the hands at the windlass, who roared forth some sort of a chorus about the girls in Booble Alley, with hearty good will. Nevertheless, not three days previous, Bildad had told them that no profane songs would be allowed on board the Pequod, particularly in getting under weigh; and Charity, his sister, had placed a small choice copy of Watts in each seaman's berth. (MD 103)

先に述べたように、乗組員たちが合唱することは、捕鯨という危険な仕事に調子を合わせて取り組むための重要な準備ともなっているが、ここでは、その歌の種類が指揮官と乗組員では異なっていることがユーモラスに描かれている。キリスト教の賛美歌に耳を傾けない乗組員は、マッブル神父が説教で語ったヨナの運命を想起させる。

ビルダッドは “while imperturbable Bildad kept leading off with his psalmody” (104) とクリスマスこの日、風がうなり、策具が鳴る中、歌声を途切れなく発し続けた。

Lank Bildad, as pilot, headed the first watch, and ever and anon, as the old craft
deep dived into the green seas, and sent the shivering frost all over her, and the winds
howled, and the cordage rang, his steady notes were heard,—

“Sweet fields beyond the swelling flood,

Stand dressed in living green.

So to the Jews old Canaan stood,

While Jordan rolled between.”

Never did those sweet words sound more sweetly to me than then. (104)

星野勝利によれば、このビルダッドの歌う讚美歌の歌詞は「作品全体の一つの縮図となるようなイメージをもつ」（星野 39）という。星野は『白鯨』は一人称の語り手イシュメイル(Ishmael)が語る回顧録という性格をもつ作品であるが、内容的にみれば、『脱出』に始まり『脱出』で終わるという構造をもつものと思われる」（39）と解釈している。その理由を「ピークッド号の船出の模様を語る第 22 章で、ビルダッド船長が音頭をとってうたう讚美歌も、『白鯨』の起結部にみられる『脱出』を語る言葉を、側面から補足する役割をもつものと考えられよう。船出は『脱出』と深く関わりあう性質のものであろうし、また、『ヨルダンの溪はさわげど/なつかしのカナアンは見ゆれ』という言葉は、エジプトを『脱出』(exodus)したユダヤ人が、『荒野』(wilderness)での苦難ののちに、ついに『約束の地』(the Promised Land)を望んだ時の情景を、容易に連想させるからでもある」（39-40）と述べている。確かに、『白鯨』をそのような観点からみることができよう。だが、“Never did those sweet words sound more sweetly to me than then. They were full of hope and fruition. Spite of this frigid winter night in the boisterous Atlantic, spite of my wet feet and wetter jacket, there was yet, it then seemed to me, many a pleasant haven in store” (MD 104)と書かれていることから、この時のイシュメールの気持ちを素直に受け取るならば、脱出というよりも、この厳しい航海の後には、あたたかな陸が待っているというように、航海後の希望として感じた并接受われるのではないだろうか。陸の生活に興味を失い、自ら捕鯨船へと乗り込んだイシュメールであるが、冬の大西洋の荒れた冷たい海上という過酷な状況にあっては、陸の良さを懐かしむ気持ちも目覚め、ビルダッドの歌う歌詞や歌声が思いがけなくイシュメールの心を慰めてくれるものであったと解釈したい。出航の際には陰気なものと感じられたビルダッドの讚美歌が、希望の歌に変化した場面であろう。また讚美歌の下線部分は韻を踏んで、さらに印象深いものとなっている。

第 27 章では、第 26 章の一等航海士スターバックの紹介に引き続き、二等航海士、三

等航海士、鋸手らを紹介している。この主要乗組員たちも、コッド岬生まれのスタッフ、マーサズ・ヴィニヤード島のティズベリー出身のフラスク、人食い人種のクィークェグ、ゲイ・ヘッド岬からきた純粋のインディアンのタシュテゴ、そして野生のままの黒人ダグーと多様な人種が集まっている。語り手は、アメリカの捕鯨船においては、陸軍、海軍、商船と同様に生粋のアメリカ人は大いに頭脳を提供し、他の世界からの連中は大抵筋肉を提供するという工合になっていると説明する。ここで、メルヴィルはアメリカ白人の優位性を語っている。イシュメールがクィークェグに一目置くのも、アメリカ人の方が他の人種より、そしてキリスト教徒の方が異教徒たちより優れているという前提があったからかもしれない。ポーテリも下記のように述べている。

The thirty “isolatoes” of the Pequod crew slide from song and dance all the way to the edge of a race riot; only under the cohesive spell of Ahab’s powerful voice do the members of the crowd become “welded” into a homogeneous—and subordinated—whole. Melville’s respect for the common man includes a recognition of his weakness and his dark side; the folk community of the forecastle is not exempt from the complexity of human nature. (Portelli 193)

ピークオッド号の「孤立者」である乗組員は、エイハブの力強い声のまとまりのある呪文の下でのみ、全体に「溶け込む」という。そしてメルヴィルの庶民に対する敬意には、弱さと暗い側面の認識が含まれ、船首甲板の民俗コミュニティは、人間性の複雑さから免れてはいないと述べている。メルヴィルは前述したようにアメリカの白人中心主義を認めつつ、その配下にある乗組員たちは、キリスト教の賛美歌から逸脱した歌を歌うことによって、「人種による暴動」寸前まで推移しているというのである。これに比較すると、ビルダッドの賛美歌を聞いて希望を抱くイシュメールは、まだ白人側の意識に近いところにいたと思われる。

この章の最後で、黒人の少年ピップのことが触れられる。

Poor Alabama boy! On the grim Pequod’s forecastle, ye shall ere long see him, beating his tambourine; prelude of the eternal time, when sent for, to the great quarter-deck on high, he was bid strike in with angels, and beat his tambourine in glory; called a coward here, hailed a hero there! (MD 121)

ピークオッド号の甲板で、タンバリンを打ち鳴らすあわれなアラバマの少年ピップは、¹³

¹³ ピップはここでは、アラバマ州生まれとなっているが、第 93 章では、コネチカット州トー

天国では天使たちと一緒にタンバリンを叩いて、栄光に包まれるだろうと書かれている。第 93 章で、ピップはボートから落ち、狂気におちいるが、それは同時に“*So man's insanity is heaven's sense*” (414)を手に入れたことにもなる。その天国に通ずる感覚をエイハブは感じ取り、ピップを手元におくようになる。ピップの音楽は、天使たちと共演すると書かれている。これまで、教会やクィークェグの礼拝や出航時のビルダッドの賛美歌など、音楽によって神を讃えたり神から慰めを受けようとしたりする場面をみてきたが、ピップの音楽では、天と人間とが一緒に演奏をしていると書かれている。

また、これまで歌だけであった船上の音楽の描写に、ピップはタンバリンという楽器を持ち込んでいる。歌にダンスも加わる。後述する第 40 章では、様々な国から集まった船員が音楽を共有する場面が描かれている。ピップはアメリカ生まれであるが、黒人音楽の体現者として描かれているのである。ハワードによれば、メルヴィルは 1838 年に青年教会の在り方についてオールバニーの *Microscope* のコラムで、激しくやり取りを行ったという。その際に、メルヴィルは、“*Hermanus Melvillian' as a 'moral Ethiopian' and a 'Ciceronian baboon'*” (Howard 12)とけなされている。このことについて、スタッキーは、“*Both epithets sought to place him among the despised blacks of Africa and America. The injustice of the attacks made him feel something of what blacks in Albany and the nation routinely were made to feel*” (Stuckey 28)と述べている。この侮辱的発言が、アフリカやアメリカの軽蔑された黒人が日常的に感じていた何かを、メルヴィルに感じさせたというのである。その時の経験で、メルヴィルは、差別され、貶められる側の感情を意識したことは確かであろう。

第 38 章は、エイハブが乗組員を甲板に招集する第 36 章から連続している。そして、前節で述べたように、音声と音楽の両方が表現されている。“*A burst of revelry from the forecandle*” (MD 169)と甲板での宴の音が聞こえてくるが、スターバックには、話し声やそれから派生する歌や音楽も騒音としか聞こえないのである。ここでは、静けさと賑やかさという対比と同時にキリスト教と異教徒の対比も描かれていた。

第 39 章はスタップの独白であり、この章も第 36 章から連続して舞台劇風である。スタップは、スターバックも自分と同じように怒りと同時にエイハブへの憐憫の気持ちが湧いたのだろうと推測する。しかし、スタップはスターバックと異なり、全てを笑いに変えて、その場をやり過ごそうとする。スタップの独り言は、歌へと姿を変えていく。

トランド郡生まれと書かれている。ピップが海に落ちて、正気ではなくなったとされる第 99 章でも、ピップが自らトランド郡での父親の想い出話を語っている。地名のどちらかが間違いということになるが、1838 年当時にメルヴィルがすんでいたニューヨーク州の Albany を由来としてアラバマ州の Albany は名づけられており、親近感からピップをアラバマ生まれとしたのかもしれない。

We'll drink to-night with hearts as light,
 To love, as gay and fleeting
 As bubbles that swim, on the beaker's brim,
 And break on the lips while meeting. (171)

ここでは歌における、現実から目を背ける逃避的な効果を示しているだろう。また、語りから歌へと変化する様子も書かれている。スタッフの独白からスタッフの好む既成の歌へと移行している。口頭の言葉が、次第にリズムやメロディを持ち、歌へと変わっていく様子が表現されている。第 29 章で、当直以外の乗組員たちは寝ている頃、甲板にエイハブの脚音が鳴り響き、スタッフはそれを注意するが、エイハブは凄まじい怒りで怒鳴り返す。スタッフはエイハブに対して、単純な恐れだけでない不可思議な感情が湧いてくることに驚き、自分の感情を自分で訝しむ (MD 127-28)。その後もスタッフはこの不可思議さについて考え続けていたが、第 39 章では、不可解なものはジョークに変えようとする。

“Such a waggish leering as lurks in all your horrors! I feel funny. Fa, la! lirra, skirra!” (171) と、“feel funny”の後に “Fa, la! lirra, skirra”を続け、頭韻の効果と共に、調子の良いハミングあるいはスキヤットのような言葉を挟み込み転換点にする。その後、独白の内容は故郷の事に転じ、“What's my juicy little pear at home doing now? Crying its eyes out?—Giving a party to the last arrived harpooneers, I dare say, gay as a frigate's pennant, and so am I—fa, la! lirra, skirra! Oh—” (171)と独り言を続ける。ここでも、“frigate's pennant, and so am I—fa, la! lirra, skirra”と頭韻を踏み、フレーズで調子を整える。そして、独白とつながる内容の既成の歌を、“We'll drink to-night with hearts as light” (171)と歌い出す。

その様には、ザックス理論の「抑揚をつけて言葉を唱えることから始まった *logogenic* すなわち『言語起源的』(ザックス 1969: 59) な音楽の始まりが想起される。スタッフの独白は、言葉が韻を踏み抑揚がある。そして、それが、歌唱へとつながっていく。自らの言葉が変化したものではなく既成曲の歌唱への移行であるが、この変化は、実際には時間を経て言葉が変化する「言語起源的」な音楽を、スタッフがあたかも実演しているかのようである。

同時に、言葉から歌への生成だけでなく、前節でも確認したように、『白鯨』においては、鯨追跡の際に、乗組員たちの独特な叫び声の呼応がみられた。また “sing out”が使用された叫びには、音声表現である話し言葉に音楽的な響きの表現がみられた。ザックスの「情熱と動作衝動に由来するもの、すなわち *pathogenic* 『感情起源的』(59-60) な音楽の生成過程と見做すことができるだろう。そして、第 36 章で、エイハブの「鯨を見つけたらどうするか」との問いに“Sing out for him!” (MD 161)と答えていた乗組員たちが、その後、賑やかに第 40 章で“Our captain stood upon the deck, A spy-glass in his hand, A

viewing of those gallant whales” (173)と合唱している。これらの様子に、「感情を込めた叫びと音声が混じり合い発展して『歌』が形成された」（山田 209）プロセスをみることができるだろう。¹⁴

第 40 章では、さらに宴でのバラエティに富んだ音を介した場面が描かれる。船上のもう一つの場所、前甲板の様子が描かれている。ここでは、船員たちの宴の様子が描かれる。舞台劇に、合唱やダンスが加わり、あたかもオペラのようなようである。ポーテリは下記のように述べている。

The most important thing, then, is space. In specific places, identifiable contexts, such as Ellison’s drug store, the stylized folk community of Melville’s forecandle, or the dialogic anthropology of Zora Neal Huston’s porch and turpentine plantation, recognizable people enact plurivocal and heteroglossic performances. Folklore never occurs separately, in isolation, but is animated by a plurality of voices, language, and genres of discourse, woven together with ordinary conversation and with literature itself.

(Portelli 192)

フォークロアは、孤立して単独で別々に発生するものではなく、複数の声や言語、言説のジャンルによって活性化し、通常の会話や文学そのものに一緒に織り込まれていると述べている。そして、メルヴィルにおいては、それが前甲板の様式化された民俗コミュニティとして表現されていると指摘し、最も重要なことは「スペース」、場所であると論じている。ポーテリが指摘するように、前甲板は様々な人種の人々が集まる場所であり舞台である。さらに、第 36 章のエイハブの乗組員への語りは後甲板で行われており、ピークオッド号乗組員によるコミュニティは前甲板だけではなく、ピークオッド号甲板全体を舞台としていることがわかる。また、読み手の中の想像上の舞台であるが故に、イシュメールとクイーケグがピークオッド号に辿りつくまでと、それ以降の甲板での物語、さらに船長室やボート、あるいはタウン・ホー号挿話の舞台など場面転換も容易である。メインの舞台である甲板では登場人物が入れ替わり、本業である捕鯨作業が行われたり、エイハブが乗組員に演説をしたり、乗組員が歌い踊ったり、エイハブが甲板から海を眺めたりと様々

¹⁴ 本論では『白鯨』を劇形式も取り入れた物語（悲劇）として捉えているが、ここでニーチェ (F. Nietzsche) の『悲劇の誕生』 (*Die Geburt der Tragödie*) を参照する。ニーチェは、悲劇は悲劇の合唱団から発生したものであると述べ (ニーチェ 71)、ディオニュソスの音楽芸術が母胎になっている (86) という。舞踏を伴うからだ全体を使った表現 (41) を合唱団は行う。そして、ディオニュソスの音楽的魔力は形象の火花をまき散らし、抒情詩となるという (59)。メロディが最初であり、歌詞によって、さまざまに対象化されうるといふ (66) つまり、ここでは、すでに音楽が生まれており、ニーチェはその音楽を分析し、性質や特性、力について語っているといえよう。

な出来事が行われ、読み手は自由自在に、舞台上のエイハブの近くに寄り添ったり、乗組員の一人となってエイハブの演説を聞いたりすることができる。そのような臨場感をもって『白鯨』を読めるのは、メルヴィルの設定した甲板という舞台設定とテキストの音の効果によるものであろう。特に物語終盤は、読み手は舞台劇を観ているかのように話の展開を見守るのである。この意味で舞台としての、「スペース」としてのピークォッド号は非常に重要なのである。

第 38 章では、スターバックは異教徒たちの宴と呼んでいたが、この第 40 章ではナンターケットの水夫やフランス人、マルタ島の水夫たち、そしてピップと多様な人種と宗教の人々が、一堂に会して、歌ったり、踊ったり、喧嘩したりして甲板で騒いでいる。第 27 章で触れたように、ここではピップはタンバリンを叩きながら、ダンスの伴奏をしている。スタッキーによれば、メルヴィルは幼いころにダンスを習い、1820 年代には、夏のオールバニー訪問中に黒人のダンスと音楽に触れていたという。そして、メルヴィルはアフリカの旅行記を読むことで、黒人がアメリカでの生活にどのように影響を受けたか、また彼らの価値観が他の人々にどのように影響を与えたかについて洞察し、黒人文化についての知識を豊かにしたという (Stuckey 26-28)。メルヴィルは、ムンゴ・パーク (Mungo Park) の『アフリカ奥地紀行』 (*Travels into the Interior Districts of Africa*) の中に、アメリカの白人や自由な黒人が抱いていたアフリカに対する概念と対立するアフリカ人の人間性を発見し、それが彼のアフリカに対する考え方の劇的な変化を促したという。アフリカへの旅行記から導き出された、ダンスがアメリカにおける奴隷文化の書き換えの中核を形成しており、それが黒人だけでなく白人のニーズにも対応する力を持っているということは、メルヴィルの経験から導き出された彼の認識と同じように確かなものであったと述べている。そしてそれが、『モーヴィ・ディック』の中で印象的な形で表現されたという (26-28)。それを体現しているのがピップである。同じ黒人でも勇敢なダグーとは異なり、臆病な性格ゆえに他の乗組員からは一段低く見られていた。だが、ピップのタンバリンの演奏は、船内の多様な乗組員の音楽やダンスに欠かせない役割をはたす。下記のように、合唱や八点鐘を告げる声やダンスの様子が生き生きと描かれて、情景が見えてくるようである。

HARPOONEERS AND SAILORS.

(Foresail rises and discovers the watch standing, lounging, leaning, and lying in various attitudes, all singing in chorus.)

Farewell and adieu to you, Spanish ladies!

Farewell and adieu to you, ladies of Spain!

Our captain's commanded.—

1ST NANTUCKET SAILOR.

Oh, boys, don't be sentimental; it's bad for the digestion! Take a tonic, follow me!

(Sings, and all follow.)

Our captain stood upon the deck,
A spy-glass in his hand,
A viewing of those gallant whales
That blew at every strand.
Oh, your tubs in your boats, my boys,
And by your braces stand,
And we'll have one of those fine whales,
Hand, boys, over hand!

So, be cheery, my lads! may your hearts never fail!
While the bold harpooner is striking the whale! . . .

FRENCH SAILOR.

Hist, boys! let's have a jig or two before we ride to anchor in Blanket Bay. What say ye? There comes the other watch. Stand by all legs! Pip! little Pip! hurrah with your tambourine! . . .

FRENCH SAILOR.

Beat thy belly, then, and wag thy ears. Jig it, men, I say; merry's the word; hurrah! Damn me, won't you dance? Form, now, Indian-file, and gallop into the double-shuffle? Throw yourselves! Legs! legs! . . .

SICILIAN SAILOR.

Aye; girls and a green!—then I'll hop with ye; yea, turn grasshopper!

LONG-ISLAND SAILOR.

Well, well, ye sulkies, there's plenty more of us. Hoe corn when you may, say I. All legs go to harvest soon. Ah! here comes the music; now for it!

AZORE SAILOR.

(Ascending, and pitching the tambourine up the scuttle.)

Here you are, Pip; and there's the windlass-bitts; up you mount! Now, boys!

(The half of them dance to the tambourine; some go below; some sleep or lie among the coils of rigging. Oaths a-plenty.)

AZORE SAILOR.

(Dancing)

Go it, Pip! Bang it, bell-boy! Rig it, dig it, stig it, quig it, bell-boy! Make fire-flies; break the jinglers! . . .

CHINA SAILOR.

Rattle thy teeth, then, and pound away; make a pagoda of thyself. . . .

(MD 173-75)

先のエイハブのモーヴィ・ディック捕獲への執念を聞いたすぐ後の場面にふさわしく、捕鯨の歌の合唱をする。ポーテリは、第28章でイシュメールが“Captain Ahab stood upon his quarter-deck” (123)とエイハブを紹介していることについて、“Ishmael prepares Ahab’s entrance with all the folk fascination for signs and omens, and announces him with a formula lifted straight from the folk songs of the sea: the captain ‘stood upon his quarter-deck.’ At midnight, on the forecastle, a Nantucket sailor repeats it in song” (Portelli 186)であると、兆候や前兆に対する民俗的な魅力をもってエイハブの登場を準備し、続けて甲板上で、ナンターケットの船乗りが歌でそれを繰り返していると指摘している。そして、上記の“Our captain stood upon the deck”に続く歌によって、“Countless songs of sailors and whalermen focus on the solemn image of the captain standing on the quarter-deck holding the spy-glass” (186)と、甲板に立っているエイハブ船長の厳粛なイメージが強調されると論じている。加えて、“Ahab, then, is shaped at least as much from folklore as from Shakespeare and the Bible” (187)と、エイハブがシェイクスピアや聖書と同様に、多くの民話から形成されていると指摘している。メルヴィルが、歌や民間伝承を物語に取り込み、そのことによりエイハブを重層的に語り、人物像に厚みを持たせていることがわかる。

ここで、音楽の人への影響を考えてみる。北川純子は社会学的観点から音楽の、心への響き方を論じている。その中で、音楽には音楽内のと音楽外的な二つの意味があることを紹介している。北川はそれらを具体的に例示し、「音楽内的な意味」とは楽曲内部の脈絡において個々の音や部分をもつ機能で、音楽文法のことであり、「音楽外的な意味」とは、「音楽が音楽以外の何かと結び付けられ、聴き手に受け止められる場合の在り方」であると述べている。「音楽外的な意味」の一つの例として映画音楽《ロッキーのテーマ》を挙げ、1フレーズ流れるだけで、映画「ロッキー」と結び付けて聞かれたり、そこから敷衍される「たくましい男」、「闘い」などの「意味」を付して聞かれたりする可能性を挙げ、

『音楽外的な意味』は、その意味と音楽との結び付きに関する『約束』を了解する聴き手の集合体にもみ、分けもたれうる」と述べている。「心への響き方」を共有する集団の成員にとっては、似たように響き得るということである。そして、音楽内的な意味も音楽外的な意味もきわめて社会的なものであると論じている（北川 65-72）。また、歌詞の「文としての意味」は、それまで一般に思われてきたほどには理解されておらず、歌詞を聞いている聴き手全体に共有されているわけではないという（74）。これに基づいて、音楽の二つの意味と歌詞の共有の度合を、甲板での合唱について照らし合わせてみる。乗組員は多様な人種や国からの集まりであるので、音楽内的な意味の音楽文法は共有していないだろう。しかしながら、捕鯨船乗組員という人種を超えた関係性を築いたグループにおいて、音楽と捕鯨という音楽外的な意味が共有され、共に生活し音楽を共有するなかで、新しい音学文法が創られる可能性はある。また、乗組員全体には歌詞は理解されてはいないかもしれないが、乗組員達は、最初のフレーズを聞けば、捕鯨に関するイメージが湧く共通理解ができていくことが推測される。

この後、スペインの水夫がダグーに言いがかりをつけ、喧嘩が始まろうとさえする。メルヴィルは、音楽の素晴らしさを描くがそれが万能だとは書いていない。宗教に関しても同様であるが、それらの可能性を描いているのである。

第 67 章においては、音声表現と音楽表現、環境音の表現がみられる。ピークオッド号では鯨の解体作業が行われる。ピークオッド号は屠殺場と化し、水夫たちは屠殺者となる。滑車で、鯨の脂肪層を巻き上げる。“This done, a broad, semicircular line is cut round the hole, the hook is inserted, and the main body of the crew striking up a wild chorus, now commence heaving in one dense crowd at the windlass” (MD 303).その際の水夫たちの合唱による掛け声の描写である。これは、共同で鯨を捕まえなければならない鯨エスキモーの、拍子をそろえて一緒に何かの動作をするための歌唱と同様の意味をもつ合唱である。狩るときだけでなく、巨大な鯨を解体する際にも共同で力を合わせて作業するために、息を合わせての合唱は、必要欠くべからざる行為なのである。

The heavers forward now resume their song, and while the one tackle is peeling and hoisting a second strip from the whale, . . . both whale and windlass heaving, the heavers singing, the blubber-room gentlemen coiling, the mates scarfing, the ship straining, and all hands swearing occasionally, by way of assuaging the general friction. (304)

解体作業が続く間の合唱の様子が、上記のように語られる。ここでも、合いの手のように悪態をつきながら、合唱で息を合わせる様子が語られている。

前節でも取り上げたように、語り手イシュメールの語りも乗組員の動きに合わせておけるかのようになり、韻を踏んだ音楽的なものとなっており、この場面は、言葉が歌に変化していく描

写であろう(303-04)。

イシュメールは第 74 章でマッコウ鯨の頭について語ったが、第 75 章では続けてセミ鯨の頭について語る。セミ鯨の頭は、つま先がオランダのガレー船のような形をした巨大な靴に見える。しかし、頭に近づくとつれ、視点に応じて様々なものに見えてくる。“If you stand on its summit and look at these two *f*-shaped spout-holes, you would take the whole head for an enormous bass-viol, and these spiracles, the apertures in its sounding-board” (333)、もし頭の真上に立って、二つの *f* の型をした噴気孔を見おろすならば、頭全体が巨大な低音ビオールに見えただろう、と書かれている。セミ鯨の頭全体を楽器に見立てている場面である。セミ鯨は、マッコウ鯨と異なり、噴気孔が二つあるために、尚更のこと巨大なビオールのように見える。さらに、セミ鯨の口内のひげのような骨が列状に整然と並んでいる様子を“Seeing all these colonnades of bone so methodically ranged about, would you not think you were inside of the great Haarlem organ, and gazing upon its thousand pipes?” (335)と、巨大なパイプオルガンをみるようであると語っている。セミ鯨は外見上も体の中も楽器に例えられている。

第 27 章では「哀れな」といわれ、第 40 章では甲板での宴の伴奏をさせられていたピップについて、再び第 93 章で語られる。“Poor Pip! ye have heard of him before; ye must remember his tambourine on that dramatic midnight, so gloomy-jolly” (411)と、エイハブがモーヴィ・ディックを追うことを宣言した夜に、甲板でタンバリンを叩いていた少年がピップであることを、イシュメールが紹介している。そして、ピップの人物像が次のように語られる。

But Pip loved life, and all life's peaceable securities; so that the panic-striking business in which he had son ehow (sic) unaccountably become entrapped, had most sadly blurred his brightness; . . . he had once enlivened many a fiddler's frolic on the green; and at melodious even-tide, with his gay ha-ha! had turned the round horizon into one star-belled tambourine. (412)

人生を愛し、明るく故郷で暮らしていたピップであったが、捕鯨船の暮らしでその明るさが抑圧されてしまった。ピップは故郷では、草原でフィドルを奏でて、仲間を楽しませていた。夕暮れ時には丸い地平線を星の鈴のついたタンバリンに変えてしまうような明るい「ハッハッ」の掛け声が響いていた。ピップは、“Pip, though over tender-hearted, was at bottom very bright, with that pleasant, genial, jolly brightness peculiar to his tribe; a tribe, which ever enjoy all holidays and festivities with finer, freer relish than any other race” (411-12)と、メルヴィルの想定する黒人少年の典型として描かれている。これは、前述したようなメルヴィルの青少年期の体験やアフリカの旅行記などで得た知識を基にしている。

ピップたち黒人の仲間が演奏する情景には、メルヴィルがオールバニーで見た黒人の演奏の影響をみることができる。同時に 19 世紀アメリカでは黒人を模倣した白人によって演じられる、エンターテインメントの minstrel show も流行していた。

ここで、19 世紀前半のアメリカにおける minstrel show の流行と黒人奴隷制度を背景としたその社会的影響力についてみておく。大和田は minstrel show について「バンジョー、フィドル、ボーンズ、タンバリンなどの楽器を持ったパフォーマーがステージに登場」（大和田 2011: 14）したと書いている。そこで歌われているのは日本でも馴染み深い、アイルランド系のスティーブン・コリンズ・フォスター(Stephen Collins Foster)の「おおすザンナ」(“Oh, Susanna”)や「草競馬」(“Camptown Races”)である。19 世紀アメリカは、移民による多民族社会であり、さらに階級の差、黒人奴隷制への賛否など様々な意見や感情が混在していた。また、黒人芸人も minstrel show のツアーに同行することもあるなど、ショーの演じ方、内容も多様であった。後述の第 99 章で、ピップは自分をカラスに例える。ピップは黒人であり、minstrel show で人気を博したキャラクターの名前がジム・クロウであることから、メルヴィルがピップと minstrel show を意識して結び付けていることがわかる。しかしながら、minstrel show では、ジム・クロウが黒人の仕草を大袈裟にデフォルメしていたように、黒人への敬意ではなく、差別意識が内包されていた。

大和田は「都市の下級階級を形成する彼らが反ヨーロッパ的なナショナリズムに流れたのは必然であり、彼ら白人労働者の階級的不安は人種的優越を保証することで癒された」

(大和田 2011: 12) と指摘し、さらにデイヴィッド・ロディガー(David R. Roediger)の知見を紹介している。ロディガーは“*This extreme cultural pluralism was at the same time a liquidation of ethnic and regional cultures into blackface and, ultimately, into a largely empty whiteness*” (Roediger 118) と述べている。極端な文化的多元主義は、民族や地域の文化をブラックフェイスに収斂し、最終的にはほとんどが空虚な白人性へと流動化させるものであるという指摘である。この指摘は当時の minstrel show の性格を言い当てているだろう。¹⁵

¹⁵ minstrel show の観客は同時に大衆演劇の観客でもあった。一方で、大和田によれば、演劇は知識人向けと労働者階級向けの 2 極化を生み、対立が深まっていったという。シェイクスピア劇も、上流階級と労働者層ではその演出が全く異なっており、対立をもたらしていた。1849 年 5 月 10 日の「アスター・プレイス暴動」と呼ばれる事件はそれを象徴的に示しているという。上流階級がイギリス人俳優ウィリアム・チャールズ・マクレディを好む一方、労働者階級はアメリカ人のシェイクスピア役者エドウィン・フォレストを最良にしていた。上流階級向け劇場のアスター・プレイスで公演していたマクレディの『マクベス』の公演中止を求めて、労働者たちが、アスター・プレイスのまわりに集結し暴動と化したという。このきっかけとなったのが、マクレディが公演の中止を発表した際に、公演続行を望むメルヴィルも署名した嘆願書であったという (大和田 2011: 10-11)。この出来事をハワードも記している。

ピップが手にする楽器も minstrel・show で使われたタンバリンやフィドルであるが、ピップの描写は、単純に minstrel・show を模倣したものではない。“One of great festival of New York, Pinkster was thought to be more robust in Melville’s mother’s hometown, Albany, than anywhere else in New York State” (Stuckey 25) とあるように、18 世紀初頭まで、ニューヨークではアフリカ系アメリカ人のフェスティバル Pinkster が開催されており、メルヴィルは実際にアフリカ系黒人のダンスや音楽を目にした可能性がある。スタッキーは、オールバニーでの Pinkster が中止になった後も、黒人の歌や踊りは継続されており、メルヴィルに影響を与えたであろうことを、“But under no circumstance could Melville, in the 1820s, have missed black dance and music during summer visits to Albany” (27) と指摘している。このような経験によって吸収されたダンスについて、藤井はリズムとの関連で下記のように述べている。

リズムというものの基礎には、自然の現象や、人間の呼吸や脈搏など生理的現象、さらには人間の生活やその周期などが深くかかわっている。言語や労働、さらには社会、

The first Astor Place riots against the English actor Charles Macready on May 7 caused him to join Washington Irving, Duyckink, Cornelius Mathews, and forty -three other well-known citizens in signing a petition urging Macready to continue his performance despite the opposition of the chauvinistic followers of the American actor Edwin Forrest.

(Howard 133)

メルヴィルはこの騒ぎも踏まえたうえで、『白鯨』を執筆している。第 127 章で、エイハブは大工に向かって、劇中の墓堀人は墓を掘るときに歌うが、大工は棺桶を作るときには歌わないのかと尋ねる。この墓堀人は「ハムレット」のオフィーリアの埋葬場面の墓堀人のことであろう。大工に向かってエイハブが、その場面を知っていることを前提に尋ねていることから、シェイクスピアがアメリカの労働者層にも舞台劇を通して、広く知られていたことがわかる。また、これまで考察してきたように、『白鯨』は、シェイクスピアの影響を受けて書かれており、「ホーソーンとその苔」でも、ホーソーンのアメリカらしさを賞賛すると同時にシェイクスピアの偉大さも讃えていた。メルヴィルはその生い立ちや作家という職業から、上流階級と労働者側の両方の感情を持ち得た。アメリカらしさが大事なことはもちろんであるが、メルヴィルは、「ホーソーンとその苔」で下記のように語っている。

Through the mouths of the dark characters of Hamlet, Timon, Lear, and Iago, he craftily says, or sometimes insinuates the things, which we feel to be so terrifically true, that it were all but madness for any good man, in his own proper character, to utter, or even hint of them. Tormented into desperation, Lear, the frantic King, tears off the mask, and speaks the sane madness of vital truth. (Melville 1987: 244)

ハムレットやタイモンやリア王、イアーゴら暗いキャラクターのセリフを通して真実を語り、虐げられたリア王は、仮面を剥ぎ取り、正気の狂気たる真実を語っていると、シェイクスピア戯曲の影の部分の重要性にも気づいていた。シェイクスピア戯曲を重要視していたメルヴィルにとって、シェイクスピア戯曲は、面白おかしくデフォルメされるだけでなく、正しく演じられることも重要であったのではないだろうか。

政治や宗教などともかかわりを持ち、いいかえれば、民族の文化の中に、リズムの基本的構造を認めることができる。〔略〕音楽のリズムと深くかかわって民族のリズムが典型的に現れるのは踊りである。(藤井 1978: 96-97)

リズムと音楽、そしてそれに深く関わる踊りは、民族の文化に深く関わりと述べている。この論によれば、アフリカの黒人音楽も、独自のルーツをもつ、独特な音楽であることになる。メルヴィルは、オールバニーの経験でそれに気づいていた。また、“The injustice of the attacks made him feel something of what blacks in Albany and the nation routinely were made to feel” (Stuckey 28)と差別される方の感情も感じていたという。それゆえに、この第 93 章のピップの故郷で仲間たちと演奏に興じる回想場面には、タンバリンだけでなく、ミンストレル・ショーを想起させるフィドルも出てくる。ピップの故郷であることやピップの元来の明るさが仲間を楽しませていたと書かれていることから、その人々にはピップをはじめ黒人も含まれていることが推測される。そして、そこでピップたちが演奏しているのは、オールバニーでメルヴィルが見たように、彼らが本来身につけている黒人音楽と考えられる。メルヴィルが、黒人の音楽を『白鯨』に取り入れようとしていることが推測できる場面である。さらに、この第 93 章で、ピップは思いがけずスタップのボートの漕ぎ手となる。その際に、銚を受けた鯨が海面を叩く衝撃が、ピップの席の直下に響き、ピップは驚愕のあまり我を忘れて飛び上がりボートから落ちてしまう。スタップは、鯨をあきらめてピップを救出するが、スタップから注意されていたにもかかわらず、ピップは再び飛びあがり海に落ちてしまう。その様子が “Pip jumped again” (MD 413)と書かれている。これは、先述したキャラクター、ジム・クロウを創作したトーマス・D・ライス(Thomas D. Rice)が、ミンストレル・ショーで“Jump Jim Crow”と呼ばれる歌を歌い踊ったことを基にしていると思われる。メルヴィルは、本来の黒人音楽とミンストレル・ショー、この両方を『白鯨』に取り込もうとしているのである。

仲間と故郷で歌い興じていたピップの元来の陽気さは、やがて奇妙な野火に照らされて 10 倍も明るくなるだろう、と予言されている。この予言に対応するかのようにピップがボートから落ちてしまった事件について語られる。ピップは大海原に一人漂い、孤独感のあまり、“but from that hour the little negro went about the deck an idiot” (MD 414)と本船に救助された後も正気を失って、デッキをうろつきまわるようになったと語られている。しかし、その後すぐに、海は、彼の有限の体は助けたが、無限の魂は溺死させてしまった。しかしながら、魂も、完全に溺れたわけではなく、生きたまま不思議な深みへと落ち、そこで原初の世界を目にしたとも語られる (414)。つまり、ピップの精神は孤独に海を漂う間に、完全に自失したわけではなく朦朧とした状態で、原初的な世界の姿が彼の目の前を行ったり来たりしたということであろう。その状況で、ピップは、機織り機の踏板の上にある神の足を見たのである。そして、人間の狂気は天の感覚であり、理性から離れてさま

よった人間が天の思念にたどり着くと語られる。第 27 章で“he was bid strike in with angels, and beat his tambourine in glory” (121)と語られていたように、ピップはタンバリンで天上の音楽を弾けるようになったのである。このことについて、クリストファー・ステン(Christopher Sten)は次のように述べている。“He alone knows that, in the end, there is no death; there is really only life. Whether we recognize it or not, whether we will it or not, “we are all,” as Ishmael says before Pip leaps a second time from Stubb’s whaleboat, “in the hands of the Gods” (Sten 59). 彼一人が、そこにあるのは生命だけであり、死ではないということを知っていると述べている。さらに、イシュメールが、ピップがスタブのボートから 2 度目の跳躍をする前に、それを認識していようがしていまいが、意思があろうがなかろうが、「私たちは皆、神の手の中にいる」と言っていることに言及している。ステンの指摘する、最も神に近いピップの精神が、エイハブを引き付けるのである。黒人のピップに神に最も近い精神を持たせ、演奏をさせるのは、第 27 章と第 40 章の分析で触れたように、メルヴィル自身の経験と黒人音楽への造詣が関連している。

第 98 章、鯨が檣頭の遠くにいるところを追われ、捕獲された後、脳油を搾り取られ、精油かまどで精油される。1 回の捕鯨に伴う、一連の工程に関する語りを締めくくるにあたり、油を樽に入れ、それを船倉の中に降ろすロマンティックな過程を物語り、歌うという (“by rehearsing—singing” (MD 427))。鯨は油へと姿を変えて、再び海の中を泳ぐが、海上に出ることはない。この発想は、空想的で情緒的であるが、鯨の命を奪うという悲しさを伴う作業に基づくものである。その情景をイシュメールは感情を込めて、下記のように歌うように語っている。

While still warm, the oil, like hot punch, is received into the six-barrel casks; and while, perhaps, the ship is pitching and rolling this way and that in the midnight sea, the enormous casks are slewed round and headed over; end for end, and sometimes perilously scoot across the slippery deck, like so many land slides, till at last man-handled and stayed in their course; and all round the hoops, rap, rap, go as many hammers as can play upon them, for now, *ex officio*, every sailor is a cooper.

At length, when the last pint is casked, and all is cool, then the great hatchways are unsealed, the bowels of the ship are thrown open, and down go the casks to their final rest in the sea. This done, the hatches are replaced, and hermetically closed, like a closet walled up. (427-28)

上記の語りの文章全体が、歌詞のようである。最初の段落の“warm”と次の段落の“cool”は樽詰め時間が流れて、温かい鯨油が冷たくなっていくことを示している。そして、この場面のモチーフともなる“casks”と“round”を合間に何度も挟んで調子をとると共に、印象

を強めている。“pitching”と“rolling”を“and”でつなぎ、調子の良さを出している。さらに“and”が何度も繰り返され、語りの調子を整えると共に語る内容も順序良く読み手に入ってくる。“end”も“for”でつないで2度繰り返し、熱い油の入れられた樽が甲板上を端から端まで動き回ることを、調子良く強調している。樽は動き回る間にタガがゆるみ、水夫たちが樽職人のように音をたてて修理する。その様子が“all round the hoops, rap, rap, go as many hammers as can play upon them, for now, *ex officio*, every sailor is a cooper”と描写されている。甲板の活気に満ちた動きを、“hoops, rap, rap”と“p”の破裂音の入る似た言葉を続け、ハンマーのリズミカルな音で表現し、軽快に語っている。最後には、船倉に降ろされ、クロゼットのような空間に閉ざされることを“closed, like a closet”と発音も似たような言葉を続けて意味と音を一致させ、一連の工程を歌い上げている。¹⁶ここでのイシュメールの語りはまさしく歌となっている。

第110章には、音と音楽、そして文字についての記述がみられる。熱病に罹ったクィークェグのもとへ、ピップがタンバリンを持ち近づき、クィークェグの手をとって語りかける。

But ere this was done, Pip, who had been slyly hovering near by all this while, drew nigh to him where he lay, and with soft sobbings, took him by the hand; in the other, holding his tambourine.

“Poor rover! will ye never have done with all this weary roving? where go ye now? But if the currents carry ye to those sweet Antilles where the beaches are only beat with water-lilies, will ye do one little errand for me? Seek out one Pip, who’s now been missing long; I think he’s in those far Antilles. If ye find him, then comfort him; for he must be very sad; for look! he’s left his tambourine behind;—I found it. Rig-a-dig, dig, dig! Now, Queequeg, die; and I’ll beat ye your dying march.” . . .

“Form two and two! Let’s make a General of him! Ho, where’s his harpoon? Lay it across here.—Rig-a-dig, dig, dig! huzza! (479)

¹⁶ ポーテリは、第1章を引用して “We have already encountered a ‘grand hooded phantom’ in Melville’s work: the vision of the white whale at the close of the first chapter of *Moby-Dick*. . . . Like the voice, whiteness is absence and presence together, a concrete immateriality;” (Portelli 45)と述べ、さらに第69章も引用して、“But it is a fact that every whale, once caught, skinned, and processed, is nothing but a ‘vast white headless phantom’” (45)と、述べている。鯨の白さは声と同じように、不確定性を有した非物質であるという。そして、本章で描かれるように鯨が解体され、加工されると全ての鯨が“vast white headless phantom” (MD 308)である。皮を剥がれた鯨は白鯨となり、モービィ・ディックの幻影となる。『白鯨』の全体を通して物語に、声と白さが内包されていることがわかる。

それは、ピップが知るはずのない古代の言葉で語られる。前節でも述べたように、ここでは、古代の言葉と音楽の融合、音楽の普遍的な一面、そして、記憶は失っても音楽は身につけており、クィークェグへの行進曲をタンバリンで演奏するという音楽の身体性など、音声や音楽の様々な性質や様態が描かれている。

第 119 章においても、音声と音楽が融合する表現がみられる。本章も舞台劇風である。ピークオッド号は台風に襲われた。スタップは、空元気で、鯨と嵐をモチーフとした古い歌を歌う。

But never mind; it's all in fun: so the old song says;—(*sings.*)

Oh! jolly is the gale,
And a joker is the whale,
A' flourishin' his tail,—

Such a funny, sporty, gamy, jesty, joky, hoky-poky lad, is the Ocean, oh! (504)

これに対してスターバックは、台風には歌わせておけばいい、台風が船の索具をハーブのように鳴らすのもいい、だが、勇敢であるなら静かにしていると、スタップに注意する。するとスタップは、自分は勇敢ではなく、臆病者であるので、元気づけのために歌っている。自分の歌をやめさせるには喉を切るしかない。もし、そうなったら讚美歌を歌うと返す (504)。ここでは、第 22 章でもみられた、賛美歌と捕鯨向けの歌の拮抗と選択が描かれている。

雷鳴が頭上に轟き、稲妻が高いマストに燃え移った。そのためにマストはまるでロウソクのように見えた。炎が消え、再び暗闇となった中で、スターバックはスタップとぶつかる。前節でも取り上げたように、スターバックはスタップへ向かって、“What thinkest thou now, man; I heard thy cry; it was not the same in the song” (506) と、マストの火を見たスタップの神への祈りの声と先ほどの歌の調子が違うことへ、嫌味ともつかない問いかけをする。スタップは、マストの放電の炎を見て神への慈悲を願っていたのだと答え、この炎を吉兆と見做すと語る。スタップが語っている間にも、またマストに炎がともる。賛美歌か捕鯨のための歌か、言い換えると、キリスト教か異人種たちの団結か、という対立的選択が、セント・エルモの炎によって調停されたということである。

エイハブが炎に向かって話しかけていると、エイハブのボートの舳に青白い炎が燃えた。スターバックは、神の怒りだと言い、船の向きを変え、帰港するようにエイハブに進言し、乗組員たちもそれに同意するかのように叫び声をあげた。それに対して、エイハブは青く燃える舳を手にも水夫たちの間におどりこみ、白鯨を追うという誓いは水夫たちもしばって

いるのだと脅かす。ピークオッド号の乗組員は、登場人物や語り手が歌う歌やポップが演奏する黒人音楽によって、作業を効率化し、異人種同士のコミュニティを構築していた。それはキリスト教から逸脱する方向性にあり、極端な形に発展すると「人種の暴動」(Portelli 193)へと展開するようなものでもあった。しかし、白鯨との決戦を前にしたセント・エルモの炎の場面では、そうした渾沌状態がゾロアスター教的な儀式性を帯びることでエイハブの意志の下に統一されるに至るのである。

第 127 章は、エイハブと大工の掛け合い、エイハブの独白で構成されており、舞台劇風である。エイハブが、棺桶を前にした大工に、これは何かと尋ねる。大工はスターバツクの命令で棺桶を救命ブイに作り直していると答える。エイハブは、大工が何でも作ることに對して、神々のように無節操であり、何でも屋のようなものだ、という。二人の会話は下記のように続く。

“The gods again. Hark ye, dost thou not ever sing working about a coffin? The Titans, they say, hummed snatches when chipping out the craters for volcanoes; and the grave-digger in the play sings, spade in hand. Dost thou never?”

“Sing, sir? Do I sing? Oh, I’m indifferent enough, sir, for that; but the reason why the grave-digger made music must have been because there was none in his spade, sir. But the caulking mallet is full of it. Hark to it.”

“Aye, and that’s because the lid there’s a sounding-board; and what in all things makes the sounding-board is this—there’s naught beneath. And yet, a coffin with a body in it rings pretty much the same, Carpenter. Hast thou ever helped carry a bier, and heard the coffin knock against the church-yard gate, going in?” (MD 528)

エイハブは、劇中の墓堀人は墓を掘るときに歌うが、大工は、棺桶を作るときには歌わないのかと尋ねる。墓堀人は鋤で掘っても音がしないから、自分たちがその代わりに歌うだろうが、大工は木槌をふるうと音が鳴り響くから、自分は歌わないと、エイハブに答える。大工の答えに對して、エイハブは、棺桶の蓋が響板になっているからだ、反響板の下には何もないのが特徴だが、棺桶は中に遺体が入っていても響きは同じだという。

大工は、エイハブが後甲板へ去って行った後、““This wooden mallet is the cork, and I’m the professor of musical glasses—tap, tap!” (528) と独り言をいいながら、棺桶を救命具に作り直していく。木槌をグラスを叩いて音を出す棒に例えて、自分を木槌で音を奏でる音楽家と見做しているのである。一方、エイハブは後甲板から、大工を見ながら独り言をつぶやく。““There’s a sight! There’s a sound! The greyheaded woodpecker tapping the hollow tree! Blind and deaf might well be envied now. . . .Rat-tat! So man’s seconds tick!” (528). エイハブにとって、大工が棺桶から救命具を作ること、その際に生じる音も不愉快なもの

であった。そして、“Rat-tat”と聞こえる木槌の音のように人間の時間も過ぎ去っていくのか、と呟いている。エイハブは、棺桶と救命具について一人で考えようとするが、ピップと共に考えようと思いなおす。大工に向かって“Will ye never have done, Carpenter, with that accursed sound? I go below; let me not see that thing here when I return again Carpenter” (528-29)と、呪われた音をやめることができないのか、自分が再び甲板に戻ってくるまでにその仕事を終えているように、と命令する。マイケル・ジョニック (Michael Jonik)は歌や棺桶の反響板についての大工との会話が、“Like the more famous pasteboard masks for which there is ‘naught beyond,’ here this ‘naught’ is not merely an emptiness within a particular object that might serve as a resonating chamber, or of a hollow, lifeless body, but a void or immateriality that subtends the material. It might be naught or nearly naught” (Jonik 42)と、段ボールの仮面の向こうにある空虚さとつながるものであり、物質を支える空虚さや非物質性のことを示していると論じている。この場面では、段ボールの仮面の向こうにある虚無がこちら側の世界に影響を及ぼしたように、非物質は物質へと結びつくことが示されている。棺桶の空洞＝非物質性が音を生じさせて、それがエイハブを不愉快な気分させており、空洞＝非物質性は音を通してエイハブという物質世界にも響いてくる、そして、その感情を揺さぶるのである。

本節では、前節でも述べたように、危険性と隣り合わせの捕鯨船の乗組員にとっての音楽は、楽しみであると同時にリズム形成のための必須のものであり、さらに感情を表すものであることが書かれていることを考察した。リズムや音楽や叫びは民族独特のものでありながら、捕鯨船ピークオッド号上では、複数の異人種、異宗教民族が融合した新たなリズムや音楽が生まれる様子が描かれていた。感情の発露である叫び声から生まれる可能性や言葉から変化しながら生成する様子が書かれ、音楽の重要性も随所で描かれていた。音楽が人の感情を揺さぶり、また、人同士をつなげるのに効果的であることを経験として私たちは知っている。その、文化を超えて人をつなぐ音楽の力をメルヴィルは深い洞察力で描いていた。ジョルダニアは、『人間はなぜ歌うのか?』の中で、人間は、歌を歌うことで、精神状態を「集団的同族意識」や「戦闘トランス」に置くと述べている (ジョルダニア 153-58)。第9章でのマッフル神父の歌に唱和する会衆や、第36章のエイハブの問いかけに一斉に答える乗組員の姿が重なる。第36章では、エイハブも乗組員も歌っているわけではないが、乗組員たちは自らが不思議に思うほど、エイハブの質問に答えることに歓喜していた。皆で合わせて叫ぶように答えることで、歌と同様の効果をもたらしたのであろう。

そのような、人の心情と深く関係する音楽は宗教とも深く関わっている。異教徒であるクィークエグが、偶像を前に置きハミングする礼拝の歌、それに対してマッフル神父を中心とするキリスト教の礼拝での唱和。さらに、ピークオッド号で讃美歌と異宗教の乗組員たちが創り出した捕鯨船の歌の対比が描かれていた。セント・エルモの火を使って儀式め

いた行動をとるエイハブは、拝火教的な態度をとっていた。

『白鯨』では、海に落ちた黒人少年ピップが神に一番近い存在として描かれ、メルヴィル自身の黒人音楽の体験と、当時の社会的な動向を反映した minstrel・ショーが組み合わせられ反映されていた。音楽が人々に共鳴するものであることから、メルヴィルは、思索と共に、音楽表現も物語に取り入れ、物語世界の中で共鳴させ、読み手の心に響くようにしたかったのであろう。

本節では、鯨も楽器として捉えられていることを確認したが、次節では、鯨が声をもたないことについて書かれた箇所について考察する。

第3節 声をもたない鯨

前節まで、『白鯨』における音声表現や音楽表現について検証、考察してきた。そこには、エイハブのセリフやマッフル神父の説教や集団をまとめることのできる音楽が描かれていた。一方で、ピークオッド号に乗船する多様な人種や異なる文化背景をもつ人々の、一つの音声に対する様々な受け取り方も描写されていた。この二つの事象は対立するように見えるが、メルヴィルは、多様な文化背景をもった乗組員たちが、ピークオッド号で寝食を共にしながら、捕鯨という同じ目的のためにリズムを合わせることで、新しい音声、音楽、文化が生成される可能性を示していた。

しかしながら、メルヴィルは、語り手に小さな鳥と巨大な鯨を対比させ、ピークオッド号が追跡する鯨が声を持たず歌声を響かすことができないことも強調している。本節では鯨が声をもたないことの描写について検証し、音声や音楽の重要性を書いているメルヴィルが、主人公ともいえるモーヴィ・ディックの無音について取り上げている意図について考察する。

第81章において、ピークオッド号は、ユングフラウ号に出会う。ユングフラウ号の船長デリックの恩知らずな態度にスターバックらピークオッド号の乗組員は怒り、鯨を必死で追いかける。

群れから遅れた一頭の鯨は、根元しかない片方の鰭も必死で使い、もがき、浮き沈みしながら逃げまどっていた。イシュメールは、かつて自分が目にした、鳥が鷹に追われていた情景を話し始める。

So have I seen a bird with clipped wing, making affrighted broken circles in the air, vainly striving to escape the piratical hawks. But the bird has a voice, and with plaintive cries will make known her fear; but the fear of this vast dumb brute of the sea, was chained up and enchanted in him; he had no voice, save that choking respiration through his spiracle, and this made the sight of him unspeakably pitiable; (MD 354-55)

鳥は片翼、鯨は片鰭を使えない状態で敵に襲われている。しかしながら、鳥には恐怖を他者に知らせる声があるが、“this vast dumb brute of the sea”と語られる声のない鯨の恐怖は、鎖で繋がれるように自分自身の中に閉じ込められている、と話している。ここでは、メルヴィルは、鳥の鳴き声を用いながら、声の機能における感情と他者への伝達について書いている。メルヴィルが、声を何かを知らせるためのものとしても重要視していたことがわかる箇所である。第 61 章では“Ka-la! Koo-loo!’ howled Queequeg, as if smacking his lips over a mouthful of Grenadier’s steak. And thus with oars and yells the keels cut the sea” (284) と、クィークェグの叫び声を咀嚼時の唇音のようだとイシュメールは語っていた。唇音のように聞こえる叫び声にも感情がこもっていることが、乗組員同士においては感じ取れるのである。

一方、本章ではイシュメールは、鯨は苦しみを伝える声がないために哀れであると語っている。苦しみを他者に声で伝える術がないのである。第 75 章では、鯨の頭は噴気孔の形から巨大なピオールに例えられている。そして、第 78 章では、タシュテゴは、ケースと呼ばれる鯨油を貯蔵している組織部分に鋭い鋤で切り込みを入れる最初の場所を探すために、鯨を叩いて音を頼りに最適な場所を探す。自分では話すことはできない鯨であるが¹⁷、楽器に似ている鯨は、あたかも楽器のように、部位により違う音を響かせるのである。彼は鋤で鯨を叩きながら音色を響かせ、音色の違いを聞き分けることができた。ここでは、体は楽器のようでありながら、鯨は声を発することのできないことが語られている。

さらに、イシュメールは同時に“save that choking respiration through his spiracle” (355) と、鯨の息苦しそう呼吸音に耳を傾けている。単なる音であるはずの呼吸音が、イシュメールには鯨の苦しさを感じさせているととれる描写である。これと同様な現象を後述の第 133 章において、モーヴィ・ディックによってボートから海に落とされた、エイハブの体から漏れ出る音のような声にもみることができる。エイハブの体の奥底から発せられる、まるで峡谷から聞こえる荒涼とした言い表すことのできない音のよううめき声にもイシュメールは耳を傾けている。これらの現象は、主体から発生される音が受け取り手の認識により、単なる音から感情も感じ取ることができる音に変化することを表現している。

クィークェグらは、デリックのボート越しに銛を投げ、鯨に命中させる。鯨の怒りの突進に 3 隻のボートは引きずられるが、それも長くは続かなかった。鯨はあえぎながら沈んでいった。このあえぎは、鯨の声ではなく呼吸音である。この巨大な鯨は、楽器のよう

¹⁷ 現在では、鯨には声帯はないが、コミュニケーションをとるための鳴き声や歌を歌うことが明らかになっている（『鯨の生態』 80-92、『クジラ・イルカのなぞ 99』 74-79、『クジラ・イルカの疑問 50』 21-23、49-51）。メルヴィルは、捕鯨の経験から、このことに気づいていたかもしれないが、モーヴィ・ディックの孤絶性を象徴するためや人間の声との対比のために鯨が声をもたないことに設定したのではないだろうか。

に見えながらも、音を奏でることはない。そのために、苦しみや楽しさを音声や音楽で表現し伝えることができずに、自分の内で循環させるのである。

このことに対して、第 85 章では、“But then again, what has the whale to say? Seldom have I known any profound being that had anything to say to this world, unless forced to stammer out something by way of getting a living. Oh! happy that the world is such an excellent listener!” (372)と語っている。本章では、鯨が深遠な存在であるからこそ、鯨が世間に対していうべきことはない。それゆえに声をもたないのであると語り、鯨が声を出さないことで鯨の価値が示されている。一方で、生計を立てるために何かをいう、とも語っている。これは、イシュメールの発言というよりも、メルヴィルが暮らしのために執筆することへの自嘲的態度を表現していると解釈できるだろう。口に出しても吃音となってしまうと例えているほど、自分の考えていることを書くのにはためらいの気持ちがあり、緊張しているということである。しかし、聞きづらくともそれを聞き分けてくれる聞き手、読み手がいるということを暗に期待していることも窺える箇所である。

第 133 章、夜明け頃ピークオッド号からは、ひだ状の水に縁取られた、油のように滑らかな跡が、海上に真っ直ぐ縦に伸びているのが見えた。エイハブは、見張りの者に何か見えるかと尋ねるが、見張りの者は、何も見えないと答えた。エイハブは自分も牆頭に登ろうとするが、3分の2ほどの高さのところ、モービィ・ディックの潮吹きを発見する。エイハブは、それを見て、“‘There she blows! there she blows!—there she blows! There again!—there again!’ he cried, in long-drawn, lingering, methodic tones, attuned to the gradual prolongings of the whale’s visible jets” (547)と叫んだと書かれている。ここでは、敵であるモービィ・ディックの潮吹きに対して、エイハブの叫び声も“methodic tones”で同調していく様が表現されている。エイハブは余韻を残す叫び声で、モービィ・ディックの次第に間隔が長くなっていく潮吹きの調子に規則正しく合わせているのである。ここは、エイハブが敵であるモービィ・ディックと、声によりリズムを一体化しようとしている場面である。

エイハブは、スターバックを本船に残し、ボートをおろさせた。モービィ・ディックはエイハブのボートの下にもぐりこみ、ボートを突き上げ、あごで真っ二つに切断した。エイハブは海に落ちる。スタップのボートに救助されたエイハブからは、“Far inland, nameless wails came from him, as desolate sounds from out ravines” (551)と、まるで峡谷から聞こえる荒涼とした言い表すことのできないうめき声が聞こえてきたと語られている。第 81 章の分析の中で述べたように、全身のダメージと痛みで体が悲鳴をあげていることを、体から漏れ出る音のようなうめき声から聞き取っている。スタップのボートは、再び鯨を追ったが、猛烈な速度で泳ぐ鯨に追いつくことは出来ず、本船に戻り、本船がモービィ・ディックを追った。その後、エイハブは、スターバックにボートを破壊されたことは悪い予兆だと進言されても耳を貸さず、モービィ・ディックが潮を吹いたら叫べ、と見張

りに命令を出し続ける。

以上、本節では、メルヴィルは、巨大な体を持つ鯨が苦しみの声をあげられないことを、声をもつ小さな鳥と対比させて描写していることを確認した。そして、鯨を追う乗組員たちは、多彩な音声を発するのに対し、追われる鯨は声を出せないことが描かれていることを明らかにした。

一方で、イシュメールは鯨に声がなくとも呼吸音で苦しさを感ずき、そして、エイハブも、敵であるモービー・ディックの潮吹きに同調する様子も描かれていた。乗組員は、捕獲後は鯨の体の音色で重要な部位を探し出す。ここでは、自らは声を出さない鯨に対して、人の方が呼吸音や無音の潮吹きにより、苦しみや動きを察知する様子が描かれている。つまり、無音や音だけでも鯨と人の関係性を築くことができるかもしれないという微かな可能性が示唆されているのである。

また、エイハブの様子は一見、敵であるモービー・ディックに近寄っているようにもみえるが、一方で、エイハブが戦う手段としてモービー・ディックの動きに同調し、与しやすくしたともとれる。エイハブは、モービー・ディックと戦うつもりで乗組員まで巻き込んだ。第 36 章でスターバックに語ったように、モービー・ディックはエイハブにとって、自分に迫りくる壁であった。神とも父親ともつかないものの象徴として描かれているとも見做せる。第 132 章では、エイハブは自分を温かく見守る世界や神を初めて感じる。しかしながら、それ以外では、モービー・ディックを自ら追い求め、モービー・ディックも知恵や意思を基に人間と戦っているかのように語られている。モービー・ディックを神と見做すならば、エイハブにとって、神、父は自分を温かく見守る存在ではなく、意思が通じず、戦って超えていかねばならないものとして描かれていたといえる。つまり、神は様々な現象を起こし啓示を与えてはくれる、同様に、鯨も体の音を響かせることはする。しかしながら、はっきりと人に理解できる声、言葉として話してくれることはない、メルヴィルは類似のパターンで描いている。さらに、鯨、あるいは神も自分の意思を正確にエイハブに伝えず、自分の中で苦しみや憤りを循環させなくてはいけないことも書かれている。

上述したように、ここで取り上げた章では、音は音のままでもどまり音楽につながらないが、エイハブは鯨の向こうにあるものを探そうとし、乗組員は鯨の体の音で部位の違いを聞き分けている。メルヴィルは、モービー・ディックの色と声の欠落の意味を解体し、複合的な視点から捉えようとしている。無声音や音がコミュニケーションのために使われており、それは音楽につながるかもしれないという可能性も示されているといえよう。

第 4 節 環境音の表現について

本節では、環境音の描写について考察する。『白鯨』には、音声や音楽だけでなく人の

動作をもたらす音や物音などの環境音の描写も数多くみられる。不快な音や空疎な音、希望をもたらす音など多様な環境音が場面に応じて描かれている。さらに、音は人の存在を表象するものとしても描かれていた。なお、音と物体の関係、伝わり方に関しては源河亭の論を参考としている。

第 1 章で、語り手イシュメールが、財布にお金がなくなりかけたことをきっかけに船に乗ろうと考えるところから物語が始まる。出発地はマンハッタン島で、都会の人々も休日にはマンハッタンの海を見に列をなす。イシュメールは、巨大な鯨の圧倒的な観念に惹かれ、“these, with all the attending marvels of a thousand Patagonian sights and sounds, helped to sway me to my wish” (MD 7) と、鯨が泳ぐ遠いパタゴニア的荒海の光景と音の驚異に誘われる。

第 2 章で、イシュメールは 12 月のある土曜日、マンハッタン島からニュー・ベッドフォードに着く。そこで宿を探すイシュメールは、何軒かの宿を目にするがやり過ごす。「剣魚亭」を通り過ぎる際に“Too expensive and jolly, again thought I, pausing one moment to watch the broad glare in the street, and hear the sounds of the tinkling glasses within” (9) と書かれている。ここでは、窓からもれてくる明るい光や聞こえてくるグラスの触れ合う音がにぎやかすぎると感じながら通り過ぎている。値段が高そうなにぎやかな宿であることをグラスの触れ合う音で表現しながら、それを避けようとするイシュメールの身の上と心情を表現している。その後、イシュメールは「潮吹亭—ピータ・コフィン (棺桶)」という宿屋を目にする。潮吹きと棺桶との組み合わせに不吉なものを感じるが、その宿に宿泊することに決める。それは第 1 章でイシュメールが語ったのと同様に恐れとも共存したいという考え (7) を表しているだろう。また、物語の終盤、イシュメールが、クィークェグのために作られた棺桶を救命ブイとすることの伏線になっている。

第 29 章、出航から数日後に姿を現したエイハブであったが、それからは甲板にばかりいた。夜は、寝ている船員に気を使い、後甲板を巡視することも少なかった。

[B]ecause to his wearied mates, seeking repose within six inches of his ivory heel, such would have been the reverberating crack and din of that bony step, that their dreams would have been on the crunching teeth of sharks. But once, the mood was on him too deep for common regardings; and as with heavy, lumber-like pace he was measuring the ship from taffrail to mainmast, (127)

エイハブが甲板を巡回すれば、その脚音が安眠中の者たちにはサメの歯ぎしりに聞こえるだろうというのである。しかし、一度、鯨の骨で作られた義足をがたがたと鳴らして歩いた夜があった。スタブが遠回しに、義足の先を球体のようなものに包んでどうかと仄めかすと、エイハブは癩癩をおこし歯ぎしりする。“Avast!’ gritted Ahab between his set

teeth, and violently moving away, as if to avoid some passionate temptation” (127). エイハブの義足の音はエイハブの存在を示しており、その鯨骨の脚がたてる亀裂音は、迫りくるサメの歯ぎしりに聞こえただろうという。そして、その脚音が甲板に響く様を重い木材に例えている。さらに、エイハブの怒りの凄さを歯ぎりしのがたがたという音表現で示している。脚音を他の物音で例えることで騒音の程度を表したり、歯の音で怒りの程度を表したりしている。

第 30 章では、エイハブがそれまで愛用していたパイプを、自分には不要のものであったと悟り、火のついたまま海に投げ捨ててしまう。その時の様子が“**He tossed the still lighted pipe into the sea. The fire hissed in the waves; the same instant the ship shot by the bubble the sinking pipe made” (130)**と書かれている。パイプの火がシュツという音を立てて消えていく様が描かれており、火の消える音があたたかも、エイハブに捨てられ海へ沈みゆくパイプの声にならない断末魔の抗議のようにも聞こえてくる。パイプは最後に、煙の代わりに泡を出しながら沈んでいく。八木は、「語り手が一人称の分限をどうやら守っているのは、[略] 第二二章ぐらいまでのことだからである」と、イシュメールが乗組員のあいだに姿を消し、他人の意識のなかにもぐりこんだり、見るべからざるものを見、聞くべからざるものを聞いたかと思うと、また乗組員として姿を表したりしていると例を挙げて、イシュメールの一人称の語り手としての視点が定まっていないことを指摘している（八木 13）。この場面でも、船上のエイハブのことを船上で見て語っていた筈の語り手イシュメールの視点は一転して、三人称のいわゆる全能の語り手であるかのように、船上からは見聞きできないはずの海へ沈んでゆくパイプの音を聞いたり、海中の小さな泡を見たりして、主体をエイハブからパイプに逆転させ、情景を語っているのである。

また、第 29 章において論じたようにエイハブの義足の音はエイハブの存在を示している。さらに、第 108 章では、エイハブは大工に向かって“**Well, then, will it speak thoroughly well for thy work, if, when I come to mount this leg thou makest, I shall nevertheless feel another leg in the same identical place with it; that is, carpenter, my old lost leg; the flesh and blood one, I mean” (471)**と語っている。自分の体ではない義足のある位置に、失った自分の脚の感覚を覚えるというのである。さらに、“**And if I still feel the smart of my crushed leg, though it be now so long dissolved” (471)**と話す。これは、幻肢痛と呼ばれる現象である。エイハブは、すでに失ってしまい、そこには無い筈の自分の脚の痛みを今も感じている。見方を変えるならば、無機質の義足が、自分の脚の感覚を痛みも含め代替していると見做すこともできる。第 129 章ではさらに、義足をそこから発生する音に置き換え、脚音でエイハブの存在を象徴している (535)。ピップはエイハブの存在を脚音で確認しているのである。上述したように、本章ではメルヴィルは、“**the bubble the sinking pipe made”**と、語りの視点を変化させ、語り手にパイプの音を聞きとらせ、あたたかもパイプが自ら音を立てて泡を出しているかのように、主体を転換させ描いている。

メルヴィルは、エイハブのやすらぎの道具であったパイプが、エイハブから離れ消えてゆく様子を音で表し、エイハブの孤独感を表現している。これらの例のようにメルヴィルは、義足の音でエイハブの存在を象徴させたり、音をたてて沈みゆくパイプの音でエイハブのやすらぎのない殺伐とした気持ちを効果的に表現したりするなど、物と人間の関係性を音で表している。そして、そこには八木が指摘した、登場人物としてのイシュメールと、登場人物の視点では見えない筈の物に接近してその様子を語る全能的な語り手としてのイシュメールの、自在に変化し移行する複眼的な視点配置が介在している。登場人物としてならば、見えないはずのパイプの泡に肉薄して音も聞いているということである。それは、痛む身体部位を失っているにもかかわらず、そこに痛みを感じるエイハブの幻肢痛として、形を変えて象徴的に描かれているのである。

第 34 章では、船長室での昼食の様子が語られる。エイハブ船長と航海士の四人は食卓で、黙々と食事をする。“While their masters, the mates, seemed afraid of the sound of the hinges of their own jaws, the harpooners chewed their food with such a relish that there was a report to it” (152). 航海士たちは顎の音にすら気を使っているようであったにもかかわらず、その後と呼ばれる三人の銚手は呑気放題に気楽に食事を楽しむ。“But Queequeg, he had a mortal, barbaric smack of the lip in eating—an ugly sound enough—so much so, that the trembling Dough-Boy almost looked to see whether any marks of teeth lurked in his own lean arms. . . . and with which whetstones, at dinner, they would ostentatiously sharpen their knives; that grating sound did not at all tend to tranquilize poor Dough-Boy” (153). クィークェグは、野蛮な音を唇に立てながら貪っている。そのじつに奇怪な音をきくにつけ、給仕の少年はふるえあがる。また、銚手たちは、彼らのポケットに入れて運んだ砥石を使ってナイフを研ぐが、その耳障りな音は、かわいそうな給仕の少年を落ち着かせてくれなかった。この場面では、音が不快なものとして表現されている。音を発生させる者と受け取る者では、あるいは受け手が異なれば、快、不快の感じ方も異なるものであるということが書かれている。

第 3 章におけるクィークェグの礼拝の際の喉音は、タイピー族の喉音と似ていると論述したが、メルヴィルは、“The labial melody with which the Typee girls carry on an ordinary conversation, giving a musical prolongation to the final syllable of every sentence, and chirping out some of the words with a liquid, bird-like accent, was singularly pleasing” (Typee 227) と唇音と喉音を区別していた。クィークェグの礼拝の声は喉音である。¹⁸

¹⁸ クィークェグの声は、国際音声記号 (IPA) による [ʔ] や [h] に相当するだろう。[ʔ] は、声門閉鎖音の声門を完全に閉じた後、呼気と共に急に声門を開いたときに出る音であり、[h] は後続するあるいは、先行する音の無声化にあたる。「軟口蓋よりも奥で発音される音には、声帯そのものが閉じる『声門閉鎖音』である [ʔ] や、「喉頭」が狭められる [h] などがある」(川原 27-28) という。

クィークェグの喉音による詠唱は、“All these strange antics were accompanied by still stranger guttural noises from the devotee, who seemed to be praying in a sing-song or else singing some pagan psalmody or other” (MD 23)と、語られている。祈りの歌か詩か何かを歌っているように見える、すなわち、単なる物音ではなく歌と認識できるが、イシュメールには言葉とは聞こえず、“noise”としてしか認識できなかつたのである。ここでの食事の際の唇音は言葉を発するためではなく、唇を開閉することによっておこる物理的な音である。クィークェグにとっては、唇音と喉音は区別すべき音であろうが、イシュメールにとっては、どちらとも音声というよりも、不快な“noise”に近いという点では同様であつただろう。異なる文化を介在させることにより、不快な音と意味を伴う音声聞き分けられる構図となっている。ここでは、上述の語り手の自在に変化する多角的な視点配置とは異なるものの、文化的な壁を隔てることにより、読者が種々の聞こえ方に耳をすます仕組みが提示されているのである。

第 43 章、夜半直、水夫達は真水貯蔵槽から水飲み槽へバケツを手渡しで送っていた。そのとき、アーチがカバーコへ、後部船艙から咳や寝返りを打つような音が聞こえるとささやく。

“Hist! did you hear that noise, Cabaco?” . . .

From hand to hand, the buckets went in the deepest silence, only broken by the occasional flap of a sail, and the steady hum of the unceasingly advancing keel. . . .

“Hist! did you hear that noise, Cabaco?”

“Take the bucket, will ye, Archy? what noise d’ye mean?”

“There it is again—under the hatches—don’t you hear it—a cough—it sounded like a cough.”

“Cough be damned! Pass along that return bucket.”

“There again—there it is!—it sounds like two or three sleepers turning over, now!”

(196)

この章では、会話体に人の咳や寝返り音などが入っている。ここでは、不気味なものを環境音が象徴している。咳のような音声と、寝返りのような音の描写の両方で隠れていた乗組員の存在を仄めかしている。こちらからは見えない場所で寝ている対象を、聴覚で確認しようとする場面である。壁で仕切られた位置にいる登場人物が、上述の自在に変化する視点配置を可能にするために懸命に耳をすましているのである。

第 47 章、イシュメールは手を桴の代わりに使い、クィークェグは木刀を箆にしていた。これはまるで「時の^{はた}機」をおるようなものであるとイシュメールは考える。縦糸は必然であり、イシュメールの桴は運命を織り上げ、無頓着なクィークェグの箆は偶然であり、

それが、織物の最終的な仕上がりを決定する。偶然、自由意志、必然は相互に排除しあうものではない。“I say so strange a dreaminess did there then reign all over the ship and all over the sea, only broken by the intermitting dull sound of the sword” (214)と、クィークェグの箴の音だけが夢を見ているような空気を破った、とクィークェグの振り下ろす箴の音を際立たせている。これは時の機を織る姿を決定するのはクィークェグの木刀であることを音で強調するものである。

機織りのゆったりとした空気をタシュテゴの鯨発見の叫び声が打ち破る。音楽的には調子はずれの、この世のものとは思えない音がしてきたという。それは他の捕鯨船の数百人の見張り番と同じ叫びであっても、“a marvellous cadence” (215)を放つものであったとされている。マット織りの単調な物音が、船上で共有される声へと切り替わり、船員たちが活気づく。その声は“musically wild” (215)であり、“cadence”が備わっている。物音から音声へと切り替わり、そして、音楽へと展開する状態が提示されているのである。上述の分析では、空間を超え変化する視点配置とそれに伴う聴覚情報の焦点化や、文化的な壁で隔てられた音声に対する反応の相違が読み取れたが、ここではその多角的な音声聴取が音楽聴取へと変化すると同時に、音声が他の乗組員と共有され、なお且つ、タシュテゴの発声の独自性も強力に表現されている。

第 48 章も物音と音声の両方の表現がみられる。捕鯨ボートでの掛け声や捕鯨の際の鉦の音、ボートの転覆や船音など様々な音声や物音を組み合わせた描写で、捕鯨シーンに精彩を与えている。スタップは、楽しさと怒りが入り混じった奇妙な口調で乗組員に話しかける。スターバックは真剣に、しかし小声で乗組員に声をかける。フラスクは騒々しく鯨を追う。

スターバックのボートは、転覆しスコールの中に投げ出される。“they heard, too, an enormous wallowing sound as of fifty elephants stirring in their litter” (224).その時の様子は、鯨とスコールの大音響が、50 頭の象が転輾するような轟音と表現されている。そして、その轟音の中、“A short rushing sound leaped out of the boat; it was the darted iron of Queequeg” (224)と、クィークェグの鉦を投げる音が印象的に描かれる。帆は木っ端微塵にくだけたが、ボートはほとんど無傷だったので、乗組員たちはもとの座席にころがり込み漂流していた。“Suddenly Queequeg started to his feet, hollowing his hand to his ear. We all heard a faint creaking, as of ropes and yards hitherto muffled by the storm. The sound came nearer and nearer” (225).クィークェグが、真っ先にピークオッド号が接近する音に気づき、他の者も気づく場面である。日頃聞きなれた音が、素晴らしい音に聞こえる瞬間が描かれている。本章までは、環境音に関して、不快や恐怖など負の表現も多かったが、ここでは、環境音が希望を象徴している。第 48 章は第 47 章から一転して捕鯨の様子を伝える場面であるが、相互に声と物音の響きが織り込まれることで、戦いの荒々しさや救助への希望が聴覚を伴い、感覚的にも読み手に伝わってくる効果がある。

第 51 章、ピークオッド号が、カルロ漁場を航海していたある夜、フェダラーは「吹いたぞ」と告げ、寝ていたすべての乗組員は飛び起き、エイハブも駆けつけた。“While his one live leg made lively echoes along the deck, every stroke of his dead limb sounded like a coffin-tap” (233).ここでは、彼の生きた方の片脚が立てる音を響きと表し、義足の立てる音の方を棺桶を打ちつけるような音と表している。違う音を併せもつエイハブは、生死の音を両方もつ、つまり、その狭間に立っていることを表現している。上述した幻肢痛のように、存在しない身体部位の痛みを感じるという矛盾によって象徴的に変奏された視点配置の変化が、生きた脚と死んだ脚という分裂的な構図によってさらに象徴的に反復されている。そして、エイハブによってその分裂は集約され、共存しているのである。

第 61 章、ダイオウイカを見た翌日、巨大なマッコウ鯨が現れる。乗組員たちは最初、鯨に気づかれないように静かに鯨を追っていたが、鯨が気づいたとわかった時には、オールを手にし、音を立てて進み始める。この場面では、第 1 節でも論じたように、鯨とエイハブたちとの駆け引きを、音声と環境音を同時に使い、大きな音（叫び声やオールの音）と、小さな音（ひそひそ声やパドルで静かに漕ぐ音）の対比で表現していた (283)。

第 67 章、日曜も鯨の解体作業は行われ、滑車で、鯨の脂肪層が巻き上げられる。その際の水夫たちの合唱による掛け声が描写される (303)。さらに、巻き上げ作業の際の船の様子と、それに伴い起きる巻き上げ機の音や船体のたてる音、船の揺れで起きる波音などが描写され鯨の巨大さを伝えている。“More and more she leans over to the whale, while every gasping heave of the windlass is answered by a helping heave from the billows; till at last, a swift, startling snap is heard; with a great swash the ship rolls upwards and backwards from the whale” (304).そして、解体作業が続く間の合唱の様子が語られる (304)。この場面では、船員の歌う声、巻き上げ機の音や船体が軋む音が混在している。音源に焦点化する視点は航海士や水夫や“the blubber-room”の係に次々に移動しており、それらが仕事を効率化するための乗組員たちの歌と並置されることにより、運動を共有する歌と複眼的な視点配置が、相互に協働する関係を形成している。

第 73 章、ピークオッド号の側部にはマッコウ鯨の巨大な頭がぶら下がったままである。ピークオッド号はセミ鯨をとることを仕事としていないが、機会があれば、セミ鯨を捕獲するようにとの命令がおりた。

And they stuck to it till they did gain it; when instantly, a swift tremor was felt running like lightning along the keel, as the strained line, scraping beneath the ship, suddenly rose to view under her bows, snapping and quivering; (324)

上記は、命令により、スタップとフラスクのボートが、セミ鯨捕獲のために速度を上げる場面である。速い揺れが竜骨に沿って稲妻のように走り、張り詰めた綱が船の下をこする

のが感じられ、突然、綱は船首の下に現れ、弾き震えている。綱がボートの下を通るときの様子が、ボートをこする音や綱が弾かれる音で緊張感をもって描かれている。

第 78 章、猫のように敏捷にタシュテゴは、器用に鯨の頭に降り立つ。そして、タシュテゴは、ケースと呼ばれる鯨油を貯蔵している組織部分に鋭い鋤で切り込みを入れる最初の場所を探す。“In this business he proceeds very heedfully, like a treasure-hunter in some old house, sounding the walls to find where the gold is masoned in” (341) と、鯨を叩いて、音を頼りに脳油を取り出すための最適な場所を探す様子が書かれている。巨大な鯨の頭から脳油を取り出す仕事が、音を聞き分けて探すという慎重で繊細な作業から始まることが描写されている。タシュテゴは音を頼りに、鯨の内部を探る。楽器に似ている鯨は、自分では音を出せないが、タシュテゴは鋤で鯨を叩きながら音色を響かせ、音色の違いを聞き分けることができた。

第 81 章、本章には、フラスクの音楽的な掛け声の表現をみることができた。さらに、鯨は声をもたないことも語られていた。イシュメールは、鯨の声ではない息苦しそうなる呼吸音に耳を傾けている。単なる音であるはずの呼吸音が、イシュメールには鯨の苦しさを感じさせているととれる描写である。そして、鯨が沈む際の様子が、“Giving a sudden gasp, he tumultuously sounded. With a grating rush, the three lines flew round the loggerheads with such a force as to gouge deep grooves in them” (355) と描かれ、3本のボートの綱が“grating”という耳障りな綱の音をあげ、綱柱に深い溝をほりつけ、飛ぶような勢いで繰り出される様子が描写されている。本章では、捕鯨の様子が、音声以前の鯨の呼吸音を介しての感情伝達や掛け声による音声でのコミュニケーション、ボートの綱の音で織りなされている。

第 112 章は、鍛冶屋のパースの身の上について語られている。パースはエイハブの義足を作る手伝いが終わった後も、自分の携帯用の炉を船艙に戻さず、甲板に残った。パースは卓越した職人で、幸せな家庭もあったが、60 歳近くで破滅してしまった。自らの飲酒のせいでそれらをすべて無くしてしまったのである。地下で働く鍛冶屋のハンマーの力強い音は、床や壁を伝って上の階にいる子どもの子守歌となり、妻や子どもに安心感と幸せをもたらしていた (485)。ハンマーの音さえも音楽に聞こえることが書かれているのである。

全てを失った鍛冶屋は放浪の旅にでるが、自殺することはためらわれた。その時に、全てを受容する海から、人魚たちが鍛冶屋に向けて、罪悪感のない中間的な死があると誘った (486)。鍛冶屋に聞こえてきた人魚たちの声は、妻や子どもへの懺悔の気持ちと自死への恐怖との板挟みから、生み出された己の声であろう。“the all-contributed and all-receptive ocean” (486) と書かれる海は、決して楽な場所としては描かれていないが、陸での生活に興味がなくなったイシュメールを受け入れたように、別の生活、場所を求める者に開かれた場所として描かれている。メルヴィルの海への気持ちが表れている章である。

第 113 章においてエイハブは、自分の持ってきた競馬用の蹄鉄とカミソリで、銚とそのかかりを作るようパースに依頼する。そして、銚の焼き戻しには、通常の水ではなく、タシュテゴ、クィークェグ、ダグーらの異教徒の血を用いた。

Ahab moodily stalked away with the weapon; the sound of his ivory leg, and the sound of the hickory pole, both hollowly ringing along every plank. But ere he entered his cabin, light, unnatural, half-bantering, yet most piteous sound was heard. Oh, Pip! thy wretched laugh, thy idle but unresting eye; all thy strange mummeries not unmeaningly blended with the black tragedy of the melancholy ship, and mocked it! (490)

エイハブが、その銚を持って歩いた時、鯨骨の脚とヒッコリーの棒の音が、甲板沿いに空ろに鳴り響いた。しかし、彼が船長室に入る前に、ピップの「軽やかで、不自然で、半笑いのような、しかし最も哀れな声」が聞こえてきた。ピップの奇妙な狂言¹⁹は、「憂鬱な船の黒い悲劇」と無意味に混ざり合っただけではなく、それを嘲笑していると語られている。ここでもエイハブの義足、そして、異教徒の血で鍛えられた銚が発する音、すなわち、死んだ脚と異文化から聞こえる音が、キャビンの中の笑い声と対置されており、イシュメールの複眼的な視点配置を際立たせている。

第 119 章、ピークオッド号は台風に襲われた。雷鳴が頭上に轟き、稲妻が高いマストに燃え移った。“At that moment in one of the intervals of profound darkness, following the flashes, a voice was heard at his side; and almost at the same instant a volley of thunder peals rolled overhead. . . . each of the three tall masts was silently burning in that sulphurous air, like three gigantic wax tapers before an altar” (505). そのためにマストはまるでロウソクのように見えた。そして、その燃え方は静かであった。雷鳴のとどろきと炎の静かな燃え方を対照的に描くことで両者を際立たせている。ここでもメルヴィルは暗闇の中の稲妻、さらに暗闇の中のマストの炎という、光と闇の両方の光景を描いている。嵐の中でマストが静かに燃える描写は、雷鳴と対照的に描かれ静かさによって、その強さを印象付けている。

第 127 章でエイハブは、大工に向かって、棺桶は蓋が響板になっていて、響板の下には何も無いことが必要だが、実際には中に遺体が入っていても音が響く、と話す。

“Aye, and that’s because the lid there’s a sounding-board; and what in all things makes the sounding-board is this—there’s naught beneath. And yet, a coffin with a body

¹⁹ “mummeries”は、無言劇、あるいは民衆の変装演劇の意味があるが、ピップは無言ではなく笑い声をあげていることや“strange mummeries”と書かれていることから、ここでは狂言とした。

in it rings pretty much the same, Carpenter. Hast thou ever helped carry a bier, and heard the coffin knock against the church-yard gate, going in?" (528)

大工は、エイハブが後甲板へ去って行った後、“This wooden mallet is the cork, and I’m the professor of musical glasses—tap, tap!” (528)と独り言をいいながら、棺桶を救命具に作り直していく。自分を木槌で音を奏でる音楽家と見做しているのである。本章では、大工が自らを音楽家に例えているように、物音は音楽につながることを示されている。

一方、エイハブは後甲板から、大工を見ながら独り言をつぶやく。“There’s a sight! There’s a sound! The greyheaded woodpecker tapping the hollow tree! Blind and dumb might well be envied now. . . . Rat-tat! So man’s seconds tick!” (528).エイハブには、大工の棺桶と救命具を結び付ける忌まわしい仕事と同様に、その際に生じる音も不愉快なものであった。“Will ye never have done, Carpenter, with that accursed sound? I go below; let me not see that thing here when I return again” (528-29). エイハブは大工に向かって、自分が再び甲板に戻ってくるまでに、その仕事を終えているよう命令する。大工にとっては、音楽に聞こえるほど好ましい木槌の音も、エイハブには、呪われた音に聞こえることが物音で表現されている。

第 129 章は、船長室でのエイハブとピップの掛け合いであり、舞台劇風である。エイハブはピップに、自分についてこずに船長室にいるようにいう。ピップは、自分はエイハブを助けるために、エイハブの体の一部になりたいという。エイハブは“Listen, and thou wilt often hear my ivory foot upon the deck, and still know that I am there” (535)と、耳をすませば聞こえてくる、甲板を歩くエイハブの鯨骨の脚音からエイハブの存在を確かめるようにピップに話す。ピップは、“—Hist! above there, I hear ivory—Oh, master! master! I am indeed down-hearted when you walk over me” (535)と独り言をいう。自分が、エイハブの失くした脚の代わりになれないことで、ピップの気は沈む。第 108 章では、エイハブは大工に向かって、義足のある位置に失った自分の脚の感覚を覚える、と言っていた。そして、本章では、その義足の存在を脚音で表現している。エイハブの義足の音がエイハブを象徴しているのであり、ピップは脚音でエイハブの存在を確認している。源河亨によれば、近年の知覚の哲学では音と物体の振動を同一視する遠位説が支持を集めているという。これは、知覚的意識に現れる音は、音波ではなく、音波を生み出した物体の振動だと考える説である。また、物体の振動は知覚主体から離れたところに位置するものなので、音も知覚主体から離れたところに位置していることになるという（源河 102-11）。²⁰ この理論に

²⁰ この遠位説に対して、近位説は、音は、聴覚システムが反応するという出来事であるという説である。そのため、知覚主体がいなければ音は存在することもない。そして、聴覚システムの反応は主体の反応であるため、音は知覚主体が位置するところに位置していることになる。中位説では、音は、空気や水といった媒質の中を伝わる振動、つまり音波であるとい

よるならば、ピップはエイハブが自分と離れた甲板にいることを認識している。かつ、音は物体の振動と同一であるので、エイハブがたてた義足の振動と音は同一ということになる。しかし、第 30 章に対しての議論では、エイハブが海に投げ捨てたパイプの立てる音を、語り手が聞き取ることに言及した。メルヴィルは、語り手の視点を変化させることにより、あたかもパイプが自ら音を立てて泡を出しているかのように描いていた。その際に述べたように、エイハブの義足とそこに感じられる幻肢痛の症状は、イシュメールの複眼的な視点配置による聴覚の焦点化を変奏したものであった。ピップがその義足の代わりになるということは、死んだ脚を生きた身体で補うことと同様の働きを望んでいることであり、音源と聴取者が同一化するという点であるともいえる。

また、物質が反響して音をたてるという点では、第 127 章で大工が木槌で棺桶を叩きたてる音と同様である。第 127 章では、エイハブが“Rat-tat! So man’s seconds tick!” (MD 528)と木槌の音を人生の過ぎ行く音に例えていた。メルヴィルは、木槌と義足のたてる物音を、生命に置き換え表現しようとしているのである。この第 129 章では、音の発生源であるエイハブと聴き手であるピップが同調し結び付き、一体化していく様子が描かれていた。

第 131 章、ピークオッド号が航行を続けているとき、歓喜号(the Delight)と名づけられた船に遭遇した。その船には、船名とは裏腹にボートの無残な残骸が見えた。歓喜号の船長は、ハンモックを指差しながら、屈強な五人の者が、四人は溺れ、一人は昨晚死んだと告げる(541)。死体を入れたハンモックを海に落とした歓喜号の水しぶきの音は、ピークオッド号にも聞こえた。“But the suddenly started Pequod was not quick enough to escape the sound of the splash that the corpse soon made as it struck the sea” (541).第 127 章では、エイハブが大工に向かって、死体が入った棺桶が墓地の門にぶつかった時の音を聞いたことがないかを尋ねるが、亡骸を包んだハンモックも、同様に死体の入った棺であり、水しぶきの音は棺の音であろう。ただ、棺桶は墓地という囲まれた土地に埋められるが、ピークオッド号は、ハンモックの沈む境のない同じ海を航海する。そして歓喜号の乗組員の命を奪ったモーヴィ・ディックを追跡するのである。この場面では、命をなくした人間を包むハンモックのたてる不吉な音で、ピークオッド号の運命を暗示している。

ピークオッド号は、第 133 章で、ついにモーヴィ・ディックと出会う。第 134 章、追跡 2 日目。エイハブへの畏敬の念の高まりから、乗組員の破滅への予兆のおびえは、分裂し、四散した。彼らは 30 人ではなく一人となり、エイハブが指し示す運命的な目標に向かった。突如としてモーヴィ・ディックが跳躍した。スターバックを本船に残し、ボー

う。そのため、音は知覚主体とは独立に存在するものである。そして音は、物体の振動と主体のあいだに位置している（振動する物体から主体のところまで空間上を移動してくる）ことになる。これらの説に対して、音は物体のところに定位し、そこにとどまっているように聞こえてくるというのが遠位説である（源河 102-11）。

トが下ろされた。モーヴィ・ディックは、スタップとフラスクの二つのボートを衝突させて、海中に姿を消した。そして、モーヴィ・ディックは海中から垂直に浮上し、エイハブのボートを空中に何度も放り投げ、船べりを下向きにして海に落とした。エイハブと部下たちは、その下からもがいて出てきた。

本船が救助に駆けつけ、乗組員や桶やオールや銚や槍を拾いあげた。エイハブの義足はもぎ取られていた。これ以上モーヴィ・ディックを追うのは神を蔑する不敬な行為であるとのスターバックの忠告に、エイハブは今度も聞く耳を持たなかった。乗組員は“only, the sound of hammers, and the hum of the grindstone was heard till nearly daylight, as the men toiled by lanterns in the complete and careful rigging of the spare boats and sharpening their fresh weapons for the morrow” (562)と夜明けまで、ボートを装備し武器の準備を行った。その準備の様子がハンマーや砥石の音で表現されている。

第 135 章では、ピークオッド号がモーヴィ・ディックを追う 3 日目の話が語られている。明るく爽やかな夜明けを迎えたが、昼前になっても見張りは何も見えないという。エイハブは、モーヴィ・ディックを追い越してしまったと気づき、ピークオッド号は向きを変えた。1 時間が過ぎ、モーヴィ・ディックの潮吹きを認める。エイハブたちは、モーヴィ・ディックが潜水したため、浮上するのを待っていた。“A low rumbling sound was heard; a subterranean hum; and then all held their breaths; as bedraggled with trailing ropes, and harpoons, and lances, a vast form shot lengthwise, but obliquely from the sea” (567). 地底の唸のような低い鳴動音が聞こえた。引きずるロープや銚、槍に悩まされているように、モーヴィ・ディックが海から斜めに飛び出してきた。

モーヴィ・ディックは、スタップとフラスクのボートの間で海水を尾鰭でかき回し、ボートをバラバラにし、槍と銚をはたき落とした。モーヴィ・ディックは泳ぎ去ろうとしたが、向きを変え再び近づいてきた。その背には拝火教徒の死体が綱で幾重にも巻まかれているのが見えた。エイハブは、拝火教徒との会話を思い出す。

“But I said, old man, that ere thou couldst die on this voyage, two hearses must verily be seen by thee on the sea; the first not made by mortal hands; and the visible wood of the last one must be grown in America.” . . .

“Though it come to the last, I shall still go before thee thy pilot.” (499)

エイハブがこの航海で死ぬなら二つの霊柩車を見た後であり、さらに自分が水先案内を務めるといふ、拝火教徒の予言が正しかったと悟る。エイハブは、スタップとフラスクに本船に戻れと命令し、エイハブのボートだけが残った。エイハブはモーヴィ・ディックのすぐ近くから、激しい呪いを込め、銚を投げつけた。モーヴィ・ディックは横向きになり、ボートを転覆させようとした。エイハブは船べりを掴んだが、乗組員三人が投げ出され、

二人はボートに戻れたが、一人は海に浮かんだままであった。白鯨は荒れ狂う海を駆け抜けていった。エイハブは乗組員に銚の綱を保持するように命令したが、綱は鯨と船の両方から引っ張られ、空気中で音をたてて弾き切れた。その音に、エイハブは“the moment the treacherous line felt that double strain and tug, it snapped in the empty air! ‘What breaks in me? Some sinew cracks!—’tis whole again; oars! oars! Burst in upon him!’” (570)と、自分の腱が切れた音かと思うが、違うことに気づき、鯨への攻撃を続けるよう命令する。ここでは、鯨とボートをつなぐ綱が切れてしまったことが、“snapped”という動詞により、鋭い音をたてて切れる様子と共に表現されている。また、策具の音が自分の体内で鳴ったと勘違いする様子で、外部の音源が知覚主体内部で発生しているかのごとく感じられる構図が描かれており、上述の音声聴取における遠位説が揺らいでいることがわかる。

以上、環境音の描写がみられる章について考察してきた。メルヴィルは、第1節、第2節で検証したように、『白鯨』のテキストに口承表現や音楽を取り込もうとしていた。加えて、本節で検証したように環境音についての表現も多くの章でみることができた。グラスの音が宿のにぎやかさを表す共に、宿の値段までも示唆していた。ある者にとって不快な音が、別の者にとっては音楽のようであり、環境音は快にも不快にも感じる事が書かれていた。さらに、物音が楽器の音のようでもあることも描かれていた。そして、音楽につながるような音の表現があった。それだけでなく、メルヴィルは、エイハブ自身の脚と義足が出す音を書き分けていた。義足の音は彼の存在を示しており、エイハブを象徴するものとして描かれていた。これらのように、登場人物たち同士や鯨との関係性に基づいた多様な音表現が物語に取り入れられ活かされていた。

ジョニックは、第127章のエイハブと大工の会話を引用しながら、下記のように指摘している。

The relationship between matter and immateriality, then, is prosthetic insofar as the real, the corporal, or the material can be thought only through their constitutive nothingness, bodilessness, or immateriality. The nothing is immanent to matter: the naught is that which in all things makes the sounding board. From another perspective, the immateriality of all material, given that it is developed here by Ahab through a sonic metaphor, also points toward a sense of immateriality as that which is intangible but nonetheless forceful: to be sure, “immaterial” sound waves pass through bodies and thus affect bodies, or interenact as atmospheric disturbances. (Jonik 42)

物質と非物質との関係は補綴的なものであり、無は物質に内在しており、あらゆるものにおいて、音響板を作るものであると述べている。そして、あらゆる物質の非物質性は、ここでエイハブによって音の隠喩を通して展開されていることから、無形でありながら力強

いものとしての非物質性の感覚をも指し示す、と指摘している。そして、「非物質的」音波は身体を通過するため身体に影響を与え、あるいは大気の乱れとして相互作用すると述べている。ジョニクは、“Ahab, that is, is not merely a wizened sailor. He incorporates the “airs” through which he passes: the turbulence and the calm of the weather educe a corresponding turbulence and calm in his mood” (34)や“The wind may be another bodiless, ... but it can affect humanity through entering into relationships or cocompositions of forces with it that empower or destroy humanity” (35)とエイハブが風や大気などの環境によって影響を受けていると述べている。さらに、“The human-inhuman jointures through which Ahab is constituted, perhaps unsurprisingly, find their paradigmatic embodiment in his prosthetic leg” (36)とエイハブに義肢が及ぼす影響について論じている。つまり、エイハブは、物質と相互に関連し合い、それらを取り込み変化しており、メルヴィルは人や鳥の声だけでなく、楽器音はもちろんのこと鯨の体の音や義肢の音も意図的に物語の中に使っているということであろう。環境の音はエイハブに影響を与え、変化させ、物語を生成させていく。そして、その過程において、メルヴィルは、失ってしまった脚の痛みを感じるエイハブの幻肢痛の症状を、イシュメールの複眼的な視点配置による聴覚の焦点化の変奏という形で提示するなど、音声聴取の遠位法の揺さぶりを試みている。

本章第 1 節と第 2 節に於いて考察してきたように、声や音楽は人のコミュニケーションの重要なツールであった。さらに第 3 節において、無音や音だけでも鯨と人の関係性は築かれていることも確認した。しかしながら、第 3 節で取り上げた章においては、それが音楽につながらず、鯨は自分の中で、苦しみや憤りを循環させなくてはならない様子が描かれていた。一方で、エイハブは潮吹きに同調し、イシュメールは呼吸音で鯨の苦しみを推し量り、乗組員は鯨の体の音で意味づけをしようとするなど、無音や音がコミュニケーションのために使われており、それは音楽につながるかもしれないという可能性も示されていた。本節での環境音の考察を加味するならば、『白鯨』には鯨や登場人物そして物、つまり人の生活と動物や物質との関係性に、無音から環境音さらに音声、音楽へとつながる、音によるコミュニケーションツールが深く介在していることが描かれているといえるだろう。

第 5 節 文字について

本章では、これまで『白鯨』における言葉の音声表現や音楽、環境音の表現について四つの観点に沿って考察してきた。まず、エイハブやマッフル神父、そして乗組員など様々な登場人物の声の描写について検証した。次に、登場人物の朗読や叫び声など、声から変化し生まれる音楽について考察した。合わせて、三つ目に、声をもたない鯨の描写についても確認した。四つ目に、環境音の描写についての検討である。これらの音に関する描写

を総合すると、『白鯨』には全編を通して、人の生と動物や物体との関係に音によるコミュニケーションが深く介在することが描かれ、それが物語中で共鳴していることがわかった。

最後に、『白鯨』のテキストを成す文字そのものの特性や成り立ちについて書かれている箇所について考察する。メルヴィルは『白鯨』に会話や音楽などを取り込もうとしたが、その物語を伝えるのは、当然ながら文字で書かれた文章である。しかし、変化しながら伝わる口承による物語や詩とは異なり、文字、特に活字で印刷された物語は、版を変えない限り不動のものとなる。ここでは、メルヴィルが『白鯨』執筆に際し文字の特性、その不動性を揺るがせ、変化を前提とする口承性へと接近させようとしていた点について述べたい。

第 32 章では、鯨について語られる。本章では、言葉の響き（音声）と文字についての表現がみられる。

From Icelandic, Dutch, and old English authorities, there might be quoted other lists of uncertain whales, blessed with all manner of uncouth names. But I omit them as altogether obsolete; and can hardly help suspecting them for mere sounds, full of Leviathanism, but signifying nothing. (*MD* 145)

イシュメールは、鯨を大きさで分けるという分類法に則り、体系化して鯨の分類を始める。その分類には本の体裁を用いて、二つ折、八つ折りなどの判で大別し、さらに巻、章で分類するという方法を用いている。アイスランド語やオランダ語や古英語の権威ある文献の言葉は、時代遅れのものとして省略するという。その理由は、“Leviathanism”すなわち巨鯨主義の音に満ちているが、何の意味もないのではないかと疑わずにはいられないからである。音の響きだけではなく、意味を合わせ持たなければ無用である、つまり、言葉は、音だけでなく意味も併せて伝達しなければならないと言っているのである。これは言語学的な指摘であると共に、権威ある文献に引用されている鯨のリストが、言葉の響きだけで実体を伴わない空疎な名前であるという皮肉でもあるだろう。メルヴィルは、言語は実体を語るには不完全な道具であることを自覚していたが、言語が実体と一致する、すなわち響きと言葉の意味が一致するような新しい言葉で鯨を表現したいという願望をもっていたことが推察できる。ではメルヴィルの目指す音と意味の一致とはどのようなもので、それは文字の不動性をいかにして揺るがすのであろうか。

For small erections may be finished by their first architects; grand ones, true ones, ever leave the copestone to posterity. God keep me from ever completing anything. This whole book is but a draught—nay, but the draught of a draught. Oh, Time, Strength, Cash,

and Patience! (145)

ポーテリは、このことについて “Literature, of course, has an inherent tendency to erect itself into a monument more lasting than bronze; but it also knows that monumental durability could be its death. If all that is written can be preserved, soon there will be nothing new to write” (Portelli 16)と指摘している。文学は、ブロンズよりも長持ちする記念碑を建てようとする固有の傾向をもっているが、記念碑の耐久性はその死を意味することもメルヴィルは知っていたので、あえて鯨学そして『白鯨』を完成させなかったというのである。ポーテリが指摘するように、メルヴィルは、鯨学を未完成のままにおいたことを明言している。それは、文字で記した物語内容の固定化を避けるためであろう。²¹

さらに、この指摘は、同時に『白鯨』の循環性をも想起させる。『白鯨』は完結してはいない。イシュメールは、一人生き延びて物語を語る、そしてピークオッド号の沈んだ海は以前と変わらないように見え、モービィ・ディックはまた逃げ去り、第2のエイハブが戦いを挑むかもしれない。物語の結末に関して、ポーテリはメルヴィルのバリエーションは蓄積と拡大として行われているが、口承伝承では、エンディングの省略、置き換えがみられると指摘する (Portelli 86)。そして、『白鯨』の結末も “In *Moby-Dick*, the different destinies of Ahab and Ishmael are also necessitated by the latter’s function as the narrator who must survive ‘to tell’ the tale” (87)であると述べている。エイハブとイシュメールの異なる運命は、物語を「語る」ために生き残らなければならない語り手としての機能によって必要とされているという。『白鯨』は文字で書かれた読み物であるが、その中に登場人物によって語られるという構造を持つことが、メルヴィルにとって重要であった。それが文字で書かれた意味の固定化を避け、口承性へと接近させる手法であり、語られる物語として、不断に意味が更新されることこそメルヴィルが求めた音声と意味の一致であったといえる。

この点の論拠となるのが、これまで述べてきた、言語の恣意性と神や自然との関連、そして、神の象徴としての鯨を通常の言語では表現することができないであろうと考えていたメルヴィルの言語観である。第68章では、アルファベット以外の文字で鯨を表現しようとしている。下記のようにマッコウ鯨の皮に刻み込まれる線條をミシシッピー川上流の有名なインディアンの象形文字のプレートと同様であると言っている。

These are hieroglyphical; that is, if you call those mysterious cyphers on the walls of

²¹ それに加え、ここにはメルヴィルの、自分に時間と知力、体力、お金、忍耐さえあれば、後世に残すべき壮大な物語を完成させることができたかもしれないという望みも見え隠れする。

pyramids hieroglyphics, then that is the proper word to use in the present connexion. By my retentive memory of the hieroglyphics upon one Sperm Whale in particular, I was much struck with a plate representing the old Indian characters chiselled on the famous hieroglyphic palisades on the banks of the Upper Mississippi. Like those mystic rocks, too, the mystic-marked whale remains undecipherable. (MD 306)

鯨の表面には無数の直線がななめに交差し、再交差して網目模様を形成している。これらの線條は象形文字的であり、古代インディアン文字の壁画と大変似ていた。いうまでもなく、モービィ・ディックもマッコウ鯨である。そのマッコウ鯨の体の線條を聖刻文字と同様に並べていることから、メルヴィルが自然、精神、言語の関係を模索していたことを推測できる。加えて、象形文字のように見える線條は鯨を取り囲んでいる。第 36 章のエイハブがスターバックを説得する言葉に表れているように、モービィ・ディックはエイハブの前に立ちほだかり真理を隠す壁として象徴的に描かれている (164)。メルヴィルは、ここでは聖刻文字という通常の言語ではない文字で鯨を覆うことで、鯨の実体は読み解くことはできないものとして神格化している。鯨の姿形は記号として鯨を表しながらも、聖刻文字で覆われることによってその実体は読み解くことは出来ないものであることも象徴しているのである。つまり恣意的な言語では表現することのできない自然の神的な象徴として、鯨を描いているのである。

一方、第 102 章では、トランク島にある鯨の骸骨の寸法を計測し記録したイシュメールが、右腕に鯨の寸法を入れ墨として刻むが、鯨の寸法をインチの単位までは記録しなかったのは、自分の創った詩を記録するスペースを腕に残すためであったと語る。鯨の寸法や詩を体に印し、自分の一部としたことになる。捕鯨船での労働歌が、身体に働きかけ、刻みこまれ、同調のためのリズムを形成したように、ここでは、詩もまた音声と同様に、直接身体に刻まれるのである。このことに関して、ザックスはカール・ビュヒャー(Karl Bücher)を引用して²²「リズムとは、根本的には、音楽や詩に固有の特質ではなくて、身体の運動の中にある。従って、詩や旋律のリズム的構造は、動いている身体から移し入れられたものにほかならない」(ザックス 1970: 149)と述べている。ここでは、思考を文字で書かれた言葉として書き込みながら、しかし、音声と同じくそれを体で受けとめる場面が描かれている。

第 110 章では、クィークェグが自分の棺桶にするつもりであり、のちに救命具になった入れ物に自分の体に彫られた刺青を転写する場面が語られる。この入れ墨も、一種の象

²² ビュヒャーは『作業歌：労働とリズム』(*Arbeit und Rythmus*)において、「リズムカルな要素は最初から音楽にも言語にも内在してあるものではない、それは外から来るものであり、歌を伴ふべきものにして歌を生むに必須な肉體的運動から生れるものである」(ビュヒャー 40)と述べている。

形文字と見做せる。“And this tattooing, had been the work of a departed prophet and seer of his island, who, by those hieroglyphic marks, had written out on his body a complete theory of the heavens and the earth, and a mystical treatise on the art of attaining truth; so that Queequeg in his own proper person was a riddle to unfold; a wondrous work in one volume” (MD 480-81). 入れ墨には、天地に関する完全な理論と、真理を得るための技術に関する神秘的な論説が書かれているという。クィークェグは自分ではそれを読み解くことはできないが、それを文字通り身につけ、そして棺に転写している。上記のイシュメールのように、体に文字を刻むことによって、文字で書かれた言葉やしるしを体で受けとめたのである。イシュメールは第 10 章で、クィークェグのことを哲学者のようであると評している。クィークェグの生き方と、真理の言葉を常にその身につけてきたことが、関連し合い、体を通して、その文字の意味を超えた真理をクィークェグが体得していつているかのようにもとれる描き方となっている。書き言葉は解かれるべき“a riddle”であるが、それが入れ墨として身体に彫り込まれることで、前述のイシュメールが創っていた詩作品と同様に、身体に訴えかける口承性を読み取ることができるのである。

作家であるメルヴィルは、文字により物語『白鯨』を記した。エイハブの悲劇的な生き方や自然の驚異、そしてもちろん鯨の事など臨場感をもって描くために、口述性や音声、音楽、音を取り込んだ文章でそれらを書いた。イシュメールの語りは縦横無尽に変化し、語りも詩的なものへと変化をみせた。文章に音楽性を持たせようとする一方で、クィークェグやイシュメールという有限の身体に文字を記すことにより、テキストの持続性はあるが一方向的な特性に、相互的で身体的な動きを伴いながら意味が更新されていく、口承的な特性を付加させようとしている。

これまで『白鯨』のテキストにおける音、音楽の表現や文字の特性について書かれた章について分析してきた。ポーターは、口頭と文字のどちらかが優れているというわけではなく、口頭と文章の相互探索である声のパラダイムは、社会的差異の認識と分析を可能にすると同時に、文学研究の基盤である言語の意味と用途にも根ざしていると述べている (Portelli xix-xxi)。そして、下記のように述べている。

Male and female; whites, blacks, Native Americans, Hispanics; intellectuals and workers; the literary mainstream and mass culture—all of these, and others, must necessarily face the question of writing the voice and voicing the text; but they approach this problem from difficult background with different points of view and go about it in different ways. (XX)

メルヴィルも、上記に述べられているように白人、黒人、ネイティブ・アメリカン、あるいは知識人と労働者について、そして大衆文化について自分の考える真実を描き、それを

読み手に伝えるために、音声や音楽を描くことでテキストに口述性を取り入れ、さらにテキスト自体を音楽的にすることに取り組んだであろう。そして、出した一つの回答が『白鯨』であるといえよう。メルヴィルは、響きだけの言葉に不信感を抱き、また書き言葉が固定化され更新されないことに懸念を抱いたのである。しかしながら、イシュメールが腕に自作の詩を刻もうとした描写からもわかるように、口頭の言葉が聴き手の感情を揺さぶると同様に、口述性や音楽性を含んだテキストも読み手の身体に訴えるであろう可能性も示唆している。さらに、象形文字と見做せる入れ墨をクィークエグの体に刻むことにより、文字に有限性と口承性の付加を試みたのである。メルヴィルは、文字の可能性を探り、それを活かすことで、文学作品としての物語『白鯨』を創作したのである。

以上、第3章においては、『白鯨』のテキストにおいて音声、音楽の表現がみられる章、加えて鯨が声をもたないことについて書かれている章、そして環境音の表現がみられる章、文字の性質や成り立ちについて書かれた章について分析してきた。本章において考察してきたように音表現において、複合的視点配置による音源と聴取の一元化や遠位説の攪乱が行われ、讃美歌と労働歌など一見矛盾するような歌が並立し語られていた。人と環境との相互作用、あるいは宗教や多民族の問題点などが、音表現を介して、多様に語られていた。音の創出を設定し、捕鯨のために集まった多様な乗組員による聴覚の多様性と音楽の統合的な性質が描かれ、その両方を描くことで、『白鯨』の物語世界は拡散的な共鳴性を強めていると考えられる。

メルヴィルは、自らの捕鯨の経験や知識に脚色を加えて、ピークオッド号を舞台とした捕鯨船の物語を書いた。また、エイハブをはじめとする登場人物の音声、音楽、鯨の無声、そして環境音も重要なコミュニケーションツールとして表現され、それぞれの働きとこれらの密接な関連も書かれていた。次章ではこれらを総合し、シェイクスピアの影響によってもたらされた戯曲風の表現と音、音声、音楽表現との関連を考察する。

第4章 音表現とシェイクスピアからの影響との比較分析

第1節

前章では、『白鯨』の音声、音楽、環境音、さらに鯨が声をもたないことや文字について書かれた章に着目して分析を行った。『白鯨』のテキストには、劇調による口述的な語りや文章の中に取り入れられており、その効果により物語の中でエイハブをはじめとする登場人物たちが、個性的で立体的な真実味のある人物として立ち上がってくる。メルヴィルは、音や音声、音楽についての描写や実際の歌詞などをテキストに織り込んでいた。第3章で論じたように下記のようにおおよそ五つに類別できるだろう。

まず、音声についての描写が挙げられる。『白鯨』では、多様な人種や異なる文化背景をもつ乗組員が描かれているが、食人種クィークエグの喉音による詠唱、アメリカ先住民タシュテゴの戦闘への雄叫びなど多彩な音声や歌が描かれていた。これはメルヴィルの自らの航海経験によって裏付けされたものであろう。そして、異なる文化背景の乗組員では、同じ音に対して違う受け取り方をすることも描かれていた。一方で、それらをまとめることのできるエイハブの強い言葉、語りについても書かれていた。エイハブやマッフル神父の語りや説教は、人を引き付ける魅力があると同時に、エイハブの語りには攻撃性や呪縛性もあった。加えて、登場人物のささやくような声、騒がしい声、そして鯨を見つけた際の叫び声も描かれていた。叫び声は感情の発露であり、メルヴィルは叫びを“sing out”と表現し、叫びが音楽につながることも示唆していた。捕鯨船の上で、文化の差を超えた乗組員共通の新しい音楽が生まれる可能性が示唆されているだろう。

次に、上記のような登場人物の朗読や叫び声から変化し生まれる音楽である。音楽は人の感情をつなげるのに、より効果的である。メルヴィルが幼少の頃に馴染んだ黒人音楽、当時流行を博していた minstrel・ショーも物語の中に活かされていた。乗組員にとっての音楽の重要性も随所に書かれていた。音楽は乗組員たちにとって楽しみであると同時に、リズムをとって共同の作業をするために不可欠なものであり、職業上必要なスキルでもある。ここにもメルヴィルの捕鯨船員時代の経験が活かされている。音楽の文化を超えて人をつなげる力をメルヴィルは深い洞察力で描いている。

一方で、鯨に声がないことも描かれていた。鯨は喜怒哀楽を伝達するための声をもたないために、自分の内で循環させている。そのため、イシュメールは、鯨の呼吸音にまで耳を傾けていた。エイハブは、敵である筈のモービー・ディックの声ではなく汐吹で同調しようとしていた。

そして、環境音も効果的に使用されていた。食事の際の他人には不快に聞こえる唇音が描かれる一方で、救助にくる船音によって希望がもたらされた。棺桶を叩く音で大工は音楽を奏でようとするが、この棺桶は埋葬用でもあり、救命具でもあった。そして、脚音は人の存在を表象するものとしても描かれていた。文献上の鯨名が、巨大さを表す大袈裟な

音の響きだけで内容を持ち合わせていないという理由で、イシュメールの作成した鯨のリストに入れてもらえない例も示された。全体として、音声聴取における遠位法が、複眼的な視点配置による音源への焦点化によって揺るがされていた。

最後に、音楽と同様にメルヴィルの文字についての見解もみることができた。メルヴィルは、モービィ・ディックの体に刻まれている線条と象形文字とクィークェグの入れ墨を相似的に描くことで、文字以前の言葉の神秘性を描いている。イシュメールは腕に入れ墨で鯨の寸法と自分の詩を記録する。文字情報が身体に働きかけることが詩的表現に結びつくことを示唆していた。また、鯨の解体作業を描く文章は韻を踏み、文章自体が音楽的になっていた。以上のように複層的な音に関する表現を作品にみることができた。それらは明確に単独で描かれているわけではなく、一つの章に上記の複数の要素が織り成すように描かれてもいた。

『白鯨』には讚美歌の記述が複数みられるように、メルヴィルのキリスト教への関心を窺わせる。同時に異教に関する事も描かれ、さらにエイハブ自身が拝火教を信じているかのような描写もあり、メルヴィルの宗教への問いかけが描かれている。そして、モービィ・ディックに仮託した神への挑戦とも取れるようなエイハブのセリフが、物語の随所に配置されている。それと関連するのが、ホーソーンやシェイクスピアと共通する、人の心の影の部分の描写であり、悲劇性である。エイハブが挑み続けたモービィ・ディックの分身ともいえるのが、ピークオッド号が捕獲したマッコウ鯨であり、メルヴィルは収集した鯨についての情報に脚色を加えながら、モービィ・ディックをはじめ鯨のことを十分に描き、その際にも音表現は効果的に使われていた。シェイクスピアの影響を受け、自分のものとした劇調による人物たちのセリフが、音表現を駆使しながら描かれていた。以上のような事象と音表現が共鳴、拡散し、提示されていた。それを最大限に活かし、表現できるピークオッド号の甲板という舞台装置も用意されていた。

本章では、前章での分析とシェイクスピアの影響によってもたらされた戯曲風の表現と音、音声、音楽表現の関連を考察する。さらに、ホーソーンの影響やメルヴィル自身の経験など、第 1 章、第 2 章の分析も含め考察する。シェイクスピアからの全体的な影響は既に第 2 章第 3 節において考察しているが、本章では、影響を受けて書かれた部分に、音や音声表現、音楽表現がみられるのか、また、シェイクスピアの影響の少ない箇所にも音声表現、音楽表現はみられるのかを改めて検証していく。まずは、バブアーが、レイモンド・ロングの論文を基に明らかにした、シェイクスピアの影響を受けて書かれたとされる章の構造を再度提示する。

Chapters	Total references	Avg. reference per chapter
1-22	6	.27

23-59	72	1.91	
60-92	10	.33	
93-"Epilogue"	102	2.32	(357)

下記は其中でも、かなり強い影響力を示す特定の章である。

	Chapters	Total references	Avg. reference per chapter	
23-59	26-34	24	2.67	
	36-42	35	5.00	
93-"Epilogue"	94&99	9	4.50	
	106-"Epilogue"	93	3.00	(357)

第1章第4節「『白鯨』の物語構造の形成」で、寺沢、八木、バブアーの分類による区分を比較した結果、第1章から第22章のまとまりが三者とも同様であったように、他の部分でも区切りが一致しているところが多いことが明らかになった。寺沢による物語の流れの分析と、バブアーによるシェイクスピアからの影響の分析、八木による劇調の章の分類は、本章におけるシェイクスピアの影響とテキストの口述性、音表現の比較にも活用できる。そこで、第1章第4節で作成した「表1『白鯨』分析比較」に第3章で考察してきた音声、音楽、環境音の表現も加え、再度、作成したものが下記の「表2シェイクスピアの影響と音表現との比較」である。バブアーの欄に記入した数字は、バブアーが算出した強い影響力の見られた章におけるシェイクスピアの影響の度合いである。セルを黄色でマークしている。本論文第3章で分析した章については、3-1の分類に準じて音声表現がみられる章を1、音楽表現がみられる章を2、鯨が声をもたないことの表現を3、環境音についての表現を4、文字についての表現を5としている。其中でも音表現について注目すべき記述がみられるとして考察した章についてはセルを赤色でマークしている。²³

²³ 第3章の音分析で、紙幅の面から割愛した表現箇所については、巻末の「付録」に掲載している。

表2 シェイクスピアの影響と音表現との比較

章	寺沢	八木	バブアー	音表現					
				1音声	2音楽	3無声音	4環境音	5文字	
1	捕鯨船 ピー クオッド 号出航以 前(第1 部)						○		
2							○		
3					○	○			
4					○				
5									
6									
7									
8									
9					○	○			
10						○			
11									
12									
13									
14									
15									
16									
17									
18									
19									
20									
21									
22						○			
23	航海の目的 と意味が明 らかになる (第2部)								
24									
25									
26	繋がり が希薄な 章の連続 (第3部)		2.67						
27			2.67		○				
28			2.67						
29		準劇形式	2.67				○		
30		準劇形式	2.67				○		
31		準劇形式	2.67						
32			2.67	○				○	
33			2.67						
34		準劇形式	2.67				○		
35				○					
36		準劇形式	5.00	○					
37		劇形式	5.00						
38		劇形式	5.00	○	○				
39		劇形式	5.00		○				
40		劇形式	5.00		○				
41			5.00						
42			5.00						
43				○			○		
44									
45									
46									
47				○			○		
48				○			○		
49									
50									

章	寺沢	八木	バブアー	音表現					
				1音声	2音楽	3無声音	4環境音	5文字	
51				○			○		
52				○					
53									
54				○			○		
55									
56									
57									
58							○		
59				○					
60							○		
61				○			○		
62									
63									
64							○		
65									
66									
67				○	○		○		
68								○	
69									
70									
71				○					
72									
73							○		
74	繋がりが 希薄な章 の連続 (第3 部)								
75					○				
76									
77									
78								○	
79									
80									
81					○		○	○	
82									
83									
84									
85						○			
86							○		
87									
88									
89									
90									
91									
92									
93					○				
94			4.50						
95									
96									
97									
98					○				
99		準劇形式	4.50	○	○				
100									

章	寺沢	八木	バブアー	音表現				
				1音声	2音楽	3無声音	4環境音	5文字
101	繋がりが希薄な章の連続(第3部)							
102				○			○	○
103								
104								
105								
106	第3部の緩みを修正し、第2結部の緊張にまで戻す(第4部)		3.00		○			
107			3.00					
108		劇形式	3.00					
109		劇形式	3.00					
110			3.00	○	○			○
111			3.00					
112			3.00		○		○	
113		準劇形式	3.00	○			○	
114			3.00					
115			3.00		○			
116		準劇形式	3.00					
117		準劇形式	3.00	○				
118		準劇形式	3.00					
119		準劇形式	3.00	○	○		○	
120		劇形式	3.00					
121		劇形式	3.00					
122		劇形式	3.00					
123		準劇形式	3.00	○	○			
124		準劇形式	3.00					
125		準劇形式	3.00					
126		準劇形式	3.00	○				
127		劇形式	3.00		○		○	
128			3.00					
129		劇形式	3.00				○	
130		内容では劇章	3.00					
131		内容では劇章	3.00				○	
132		内容では劇章	3.00	○				
133		エイハブ船長率いるピークオッド号と白鯨との最終戦争(第5部)	内容では劇章	3.00	○		○	
134		内容では劇章	3.00	○			○	
135		内容では劇章	3.00				○	
エピローグ		3.00						

* 「バブアー」の欄に記入した数字は、バブアーが算出した章ごとのシェイクスピアからの影響の度合いである。セルを黄色にマークしている。

* 「音表現」は、第3章の五つの観点の分類に準じている。音表現に関する重要な著述がみられた章は、セルを赤色でマークしている。

* 本論中に記述できず、巻末付録に記載した音表現についても含んでいる。

寺沢による五つの分類の中で、第2部「航海の目的と意味が明らかになる」部分と第4部「第3部の緩みを修正し、第2結部の緊張にまで戻す」部分、第5部「エイハブ船長率いるピークオッド号と白鯨（モーヴィ・ディック）との最終戦争」とした箇所が、バブアーがシェイクスピアの影響が強いと示唆した部分とほぼ一致している。また、八木が劇形式であると分類した章も、バブアーの分類とほぼ重なり、シェイクスピアの影響が劇形式となって表現されていることがわかる。これは、メルヴィルが、『白鯨』の中の物語性の強い部分を、口述的な文章で読み手に語りかけるようなものにしたいと意識したことによるものであろう。八木が形式では相当しないが内容としては劇調であるとした第130章から第135章までの章もバブアーの分類と一致している。『白鯨』が最終章を迎えるにあたり、テキストに会話体が多く含まれ、章立ても戦いの日にちを区切ったものとなっており、場面転換をしているかのようにメリハリのある劇調の展開となっている。メルヴィルが形式を外すことを意図したかどうかは不明であるが、戯曲の書き方を自分のものとし、その形式をアレンジしたものと考えられる。メルヴィルが、「感覚の鋭さと言葉を自由にあやつれる優れた能力」（マシーセン 39）を身につけ、さらに多くの資料を読み、創造力を働かせることによって、「知識と共感の力」（41）を『白鯨』執筆に活かし、戯曲形式に頼らずとも登場人物の語りを声が聞こえるように表現できるようになったことの表れであろう。加えて、物語の終盤に向けては音に関する重要な記述の章が続くが、同時に、それらは文章自体が音楽的なリズムをもつ章となっている。

一方、音表現のみられる章の中で筆者が重要と見做した赤色で示した音表現のみられる章に着目すると、『白鯨』全体を通して、バランスよく配置されていることがわかる。これは、メルヴィルが『白鯨』の中で音表現に関する試みを、全体を通して著していたことを示すものである。

第22章までは、寺沢がピークオッド号出航以前と分類し、バブアーがシェイクスピアの影響が少ないと示唆し、八木も劇形式の章はみられないとしているが、そこにも重要な音表現をみることができる。八木、バブアーの分類には相当せず、シェイクスピア的な劇形式ではないが、第22章までにもキリスト教と異教徒の信仰が、祈りや説教など口述的な表現によって描写されている。例えば、第3章は、イシュメールとクィークエグが会う場面であり、クィークエグが異教徒であることが礼拝の際の特徴的な咽頭音で表現されている。メルヴィルは、『タイピー』にも異教徒の島民たちが呪文を詠唱する風習を描いている。その後、未開人の喉音発声について書かれていることから、その詠唱が喉音発声によりなされていることがわかる。そして、この場面では、家族が集まって行う詠唱が、宗教であることを仄めかしている（226-27）。メルヴィルの一貫した異国や異文化、異宗教への関心が窺える場面である。『白鯨』でも描かれているように、音楽的な詠唱により宗教的な一体感を生じさせることが示唆されている。クィークエグは異国の地で一人礼拝を行っているが、宗教を通して、故郷と繋がる様子が描写されている。宗教の独自性が

民族独自の詠唱で表されていた。第 9 章も宗教と音楽の関連が描かれていた。マップル神父は説教の前に、聖歌を読み始め、次第にその調子が高まり音楽となり、聴衆も一体となり唱和する。言葉が歌となり、人の心を一体化する様子が描かれている。その後、マップル神父による説教が人の心を強力に引きつけるという、口述の力も描かれている。第 22 章では、捕鯨船上でビルダッドが讃美歌をくちずさむ傍ら、乗組員は気ままな歌を合唱する様子が描かれていた。メルヴィルが音楽は人を結び付けるための重要な手段と認識していたことと同時に、讃美歌と異宗教の集まりである乗組員たちによる労働歌を同船上で歌わせていることで、宗教に対する寛容性、さらには、宗教に対する惑いも窺えるだろう。

第 43 章から第 105 章までは、寺沢は「繋がりが希薄な章の連続」としている。バブアーが指摘するシェイクスピアからの影響も第 94 章、第 99 章以外にはみられず、八木による劇形式の分類も第 99 章のみであるが、その部分にも音表現はみられ、重要な音楽表現の章も存在する。第 47 章、第 48 章は、バブアーはシェイクスピアの影響が少ないと分類し、八木の劇形式分類にも相当していない。しかしながら、第 47 章ではタシュテゴの叫び声にもクィークェグと同様に特有の発声法を認める記述がされており、音に関しての重要な章であると見做されるだろう。また、第 48 章にも声や環境音に関する記述がみられる。スタッフの独特の口調の命令やスターバックのささやくようでありながらも力強い掛け声、さらに遭難したスターバックのボートに本船が近づいてきたときのかすかな音についての記述などがみられる重要な章である。第 61 章にもボートで三人の銚手が挙げる叫び声の記述がみられる。その叫び声が音楽につながるのではないかと予想される場面が描かれていた。第 67 章では、乗組員が調子を合わせるために歌う様子が描かれている。本論文第 2 章第 4 節における第 36 章考察の際にも触れたように、メルヴィルは『レッドバーン』においても船乗りにとって音楽が重要であることを書いていた。『白鯨』の内容や形式は、ホーソーやシェイクスピアの影響を受け『レッドバーン』執筆時と変化はしても、船員にとって音楽が重要であるとメルヴィルが継続して考えていたことがわかる。その結果として、音表現をシェイクスピアの影響が少ないとされる章にもみることができるのであろう。

また、第 93 章もバブアーや八木の分類では、シェイクスピアの影響が少ないとされているが、この章で描かれるピップの描写は、当時の大衆から人気を博していた minstrel・ショーを彷彿させるものである。加えて、メルヴィルは、幼少期の黒人音楽に触れた経験や当時の大衆文化であった音楽を取り入れて、ピップの人物造形を行っていた。メルヴィルが、シェイクスピアの影響を超えて、広く当時の口述的な文化を取り入れていることがわかる。

他方で、バブアーがシェイクスピアの影響があると数値で示しているにもかかわらず、音表現については印がついていない章もある。同様に、八木が指摘した劇風なスタイルは、

『白鯨』において特徴的なスタイルであるが、登場人物たちのセリフに音表現に該当する言葉が無く、地の文にも音表現が見当たらない章もあった。これは、本章では『白鯨』のテキストを音を表現している言葉に注目して読み解いたことによるものである。登場人物のセリフを取り込んだ文章には口述性が備わるだろう。バブアー、八木の劇調の分類に該当する章はテキストに口述性がみられ、本節で考察してきた登場人物たちの音声、そしてそれにつながる音楽表現と関連性が深く重要な章であることはいうまでもない。エピローグで、イシュメールが*"The drama's done" (MD 573)*と述べていることから、メルヴィルは『白鯨』を一種の壮大な劇ととらえていたと考えられる。

先に、赤色でマークしたものは、全体的に配置されていると述べたが、詳細にみると、バブアーが示したシェイクスピアの影響が少ないとされる第 1 章から第 22 章までと第 60 章から第 92 章までは、音表現のみられる章も少ないという同様の傾向がみられる。このことは、寺沢による「各章の間に粘着力があるか」を区分けの一つの基準とした分類とも概ね一致している。つまり、メルヴィルは、音表現を物語全体に配置したが、鯨学に関する章では、おのずとストーリー性が低く説明調の文章となり、音表現も少なくなっている。逆にストーリーのある物語としての内容に重点が置かれた章では、登場人物のセリフや動きが多くなり、そこには音楽的な表現が生じているということである。結果として音表現にも緩急が生じている。

また、表全体を見渡すと、音表現の分類が一つ該当する章だけでなく、複数の表現が該当している章も多くみられることがわかる。一方で、環境音の表現が単独でみられる章が多い事に気づく。例えば第 1 章では*"Then the wild and distant seas where he rolled his island bulk; the undeliverable, nameless perils of the whale; these, with all the attending marvels of a thousand Patagonian sights and sounds, helped to sway me to my wish" (7)*と鯨の巨大さや神秘性を音響で表そうとしている。恐怖心も抱きたいと思うイシュメールの航海への望みを鯨の立てる音で示唆している。続く第 2 章では、グラスの音で宿の賑やかさを表している。お金もなく、気持ちが落ち込みかつ暴力的になりそうな当時のイシュメールとは相容れない宿であることが音で示されている。第 29 章では、エイハブの義足の音がエイハブの存在を示す。その脚音を注意されたことに対するエイハブの怒りを歯ぎしりの音で表している。これは、第 3 章第 4 節で議論したように、メルヴィルが登場人物と人間以外との関係性に着目し、人や鳥の声だけでなく、楽器音はもちろんのこと鯨の体の音や義肢の音も意図的に物語の中に使っているということであろう。環境の音は、エイハブに影響を与え、変化させ、物語を生成させていく。メルヴィルは、環境と人との関係にも着目し、環境と登場人物の様々な関わりを音として表現する過程で、物音にそれぞれ意味や象徴性を与えた。環境音により物語の背景を描き、音で人の存在を表そうとした。その結果、環境音は、『白鯨』テキストの特に音声や音楽表現のみられない章において、重要な位置を占めることになったと考えられる。それらは物語の中で共鳴現象を起こし、

物語に臨場感と立体性が生成されることになった。

音表現が複数みられる章の中で、音声、音楽、環境音の三つが同時に描かれている章は第 67 章と第 119 章のみである。第 67 章は、上述した第 43 章から第 105 章の区分けにあり、寺沢による「繋がりが希薄な章の連続」の章であり、シェイクスピアからの影響も少なく、八木による劇形式の分類にも相当しない章である。その部分にメルヴィルは戯曲形式に頼らずとも声が聞こえるように表現した章をもってきているのである。この第 67 章では、イシュメールの語りが演劇的に変化する。語り手による地の文であるにもかかわらず、歌っているかのような文章に変化していき、言葉が歌に変化していく描写がみられる。物語の展開としては緊迫性がなくとも、文章をリズムカルにすることで捕鯨船の仕事に臨場感を持たせると同時に、文章を変化させることにより物語にアクセントをもたらしていることがわかる。

一方、第 119 章は、エイハブの宗教観、キリスト教と異教の関係、口述の呪縛性などが描かれている章である。この章は、寺沢の第 3 部の「緩みを戻す」と分析した第 4 部の章にあたり、バブアーもシェイクスピアの影響が一貫して強くみられるとし、八木も「準劇形式」に分類している。音声、音楽、環境音が共鳴し合い広がることで、クライマックスに向けた物語内容の緊張感を高めている。

以上、シェイクスピアの影響と『白鯨』テキスト全体にみられる音声、音楽、環境音の比較を行った。その結果、上述の表からも明らかのように、『白鯨』には全体を通して、シェイクスピアの影響だけではない、広範な口述文化を取り入れた、音表現をみることができた。加えて、声のない状態や文字についても意識的に描かれていることが明らかである。声のない鯨に対しては代替のものでコミュニケーションを図ろうとするなど、全体としてメルヴィルは、人間でないものとのコミュニケーションまでを視野にいれ、それを音表現で著しており作品の中でそれらが共鳴していた。

第 2 節

前節では、『白鯨』における全体的な音の流れをみたが、本節では、特に、モーヴィ・ディックの白さの意味と鯨が声を持たないことの関連、さらに人種の問題と音表現、そして白さとメランコリーの黒との関連、さらに棺の音などの環境音に注目して論じる。

まず、モーヴィ・ディックの白さと声の欠落についての関連を考察する。イシュメールは、第 42 章において、モーヴィ・ディックの白さについて集中的に語っている。彼を怯えさせたのは、モーヴィ・ディックの白さのせいであるという (MD 188)。その本質には恐ろしさの極限という性質があると語る (189)。さらに、色彩をつくりだす光線自体は白色もしくは無色であり、同時にそれはあらゆる色の凝集だとも言っている (195)。つまり、全てを凝集することは、無色、色の欠落でもあるのである。また、航海中に白い鳥、アル

バトロスを初めて目にしたときの驚きの念を語っている。その白い鳥アルバトロスの崇高さと神秘的な様子について詳細に述べている(190)。

さらに、第 52 章でもアルバトロスについて書かれている。ここでは、アルバトロスは船乗りの用語である「ゴーニー」と称され、ピークオッド号がクロゼ諸島沖ですれ違った捕鯨船名であった。ゴーニーと名を変えたアルバトロスについては白さへの言及がない。捕鯨の長い年月による船体の漂白については“this craft was bleached like the skeleton of a stranded walrus”(236)と書かれ、霜で覆われたマストなどについては“all her spars and her rigging were like the thick branches of trees furred over with hoar-frost”(236)と表現している。白骨や霜に喩えているので白さを表しているのであるが、あれほど第 42 章で使用していた“white”をここでは使用していない。イシュメールは、第 42 章で白さを“Albino”とも表現している。アルバトロスをゴーニーと言い換えたように、ゴーニー号で示されているのは“white”ではない。骨のように漂白、という喩えは、“Albino”のイメージと結びつく。霜も白ではあるが、氷の結晶であり、無色とも見做せるだろう。つまり欠落の白さといえよう。第 52 章で語られる内容も、航海で数多の危険をくぐり抜けても、丸い地球上をめぐる航海では、スタート地点がゴール地点であるという堂々巡りの捕鯨船の旅の不毛さ、あるいは遭難の危険の択一であるという、悲劇の幕開けを示唆するものである。

しかしながら、メルヴィルの白さへの追求は、恐怖へと収斂されるのではなく、白さの意味の解きほぐしへと向かっている。白は高貴さや喜びを表す色であるとも書かれている(188-89)。鯨が声を持たないことについても同様のことがいえる。第 81 章では、声のコミュニケーション機能を強調するために、鯨が声で助けや恐怖を他者に伝えられず、自分の中で循環させなければならない悲哀、という一面が書かれている。一方で、鯨が声を持たず、声による伝達はできなくとも、群れで回遊していることも描かれている。第 82 章では、メスや子どもを連れた鯨の大集団の様子が描かれ、第 88 章では、オスの群れとメスの集団についても詳細に語っている。これらの群れのように、鯨には声がなくとも他の手段によりコミュニケーションがとれていることが示唆されている。そして、鯨は声を持たなくとも体からは音が響く。捕鯨船の乗組員は鯨の身体を叩きながら、“In this business he proceeds very heedfully, like a treasure-hunter in some old house, sounding the walls to find where the gold is masoned in”(341)と、その音で内部の様子をはかる。また、イシュメールも鯨の声ではなく息苦しそう呼吸音に耳を傾けていた(355)。このように、鯨の白さと鯨が声を持たないという欠落に対しても、単一の見解ではなく、複合的な視点から語られていることがわかる。

そのような多視点のなかにおいて、モーヴィ・ディックは群れからも孤絶した状況で描かれている。加えて、通常の鯨とは異なり白色であり、その白さをイシュメールは、“Albino”と称していた。モーヴィ・ディックの白色は、前述したようにゴーニー号の船体の白さと同様、欠落の色でありかつ声をもたない。モーヴィ・ディックの身体の色と声の

両者は、無、あるいは欠落という点で同様に描かれている。加えて、白さが無音や広範さという資質に隣り合う場合にはさらに恐怖の度合が高まる(193)とも語られている。白さと無音は関連し合うのである。広大な海の中で、元々声を持たないモーヴィ・ディックは恐ろしさの象徴として、必然的に白い鯨となる。

次に人種と音表現の関連についてである。本論文ではすでに、メルヴィルが『白鯨』において、黒人や先住民とアメリカ白人とを明確に区別して書いていることを指摘した。と同時に、クィークェグやタシュテゴといったアメリカ人以外の人種と、アメリカ人乗組員との間に掛け声や音楽を新しい共通言語として示唆していることにも触れてきた。ここでは、特に黒人少年ピップについて音楽との関連を考察する。メルヴィルは、黒人少年ピップを差別的に描きながらも、その少年を神に一番近い存在としても描き、エイハブと心を通わせ合うという大胆な配役にしている。

Because black Americans around him in his youth held a certain fascination for Melville, particularly in the arts, in music and dance, it was natural that his interest in them would lead him to travel accounts on Africa. It is also probable that he read books on Africa in his youth, especially because we now know their influence on a number of his works, among them *Moby-Dick* and *Benito Cereno*. (Stuckey 27)

スタッキーが指摘しているように、音楽やダンスなどの芸術に興味をもった青年期のメルヴィルにとって、周囲の黒人は魅力的な存在であり、彼らへの関心がメルヴィルをアフリカ旅行記の読書へと導いたのは当然のことであっただろう。メルヴィルは、ピップを神に近い存在にするために、捕鯨ボートから飛び降り、海で溺れる設定にしている。ピップと神をつなぐのが織り機である。第102章で、神は豊かな自然を織り成すが、機織りの音で自分の耳を聳する(MD 449-50)と書かれている。そして、第93章で、ピップは織り機の踏み台にあるその神の足を見ているのである(414)。ピップが神の足を見る場所が深海のイメージで語られるので、織り機の噪音は読み手に聞こえてこない。ピップが神の近くにいる映像が浮かび上がってくるのである。ここでも、メルヴィルは、物語の場面に応じて、機織りの音とその音がしない状況を創りだし、無音すらも効果的に利用している。

また、イシュメールとクィークェグも第47章で、ソード・マットを織っている。ここでもメルヴィルは、織り手の主体を異教徒クィークェグにしている。織物の最終的な姿を決めるのは鈍い音をたてて下ろされるクィークェグの櫂の刀である。イシュメールは、マットを織りながら“thought I, which thus finally shapes and fashions both warp and woof; this easy, indifferent sword must be chance—aye, chance, free will, and necessity—nowise incompatible—all interweavingly working together”と考える(214-15)。偶然と自由意志、必然は、相互に排除しあうものではなく、共に関連しながら運命を織り上げていると考え

ている。イシュメールとクイーケグが共に運命を織りあげていく中で、クイーケグの木の鈍い音が、彼がもたらす偶然の重要性を表現している。

以上、織り機を介在した音表現に着目して考察したが、19世紀当時のアメリカの常識を基盤としながらも、自分自身の目で見て感じさらに読書や航海の体験によって深めた異人種へのメルヴィルの理解と思索の端々を、音表現の共鳴と共に各章に見い出せる。

織り機によって生成される環境音について考察してきたが、『白鯨』には、このように道具を使うことによって生成される音だけではなく、非物質性や空虚さから伝わる音についても描かれていた。本論文第3章第2節で述べたように、ジョニックは、大工との歌や棺桶の反響板の会話が、段ボールの仮面の向こうにある空虚さにつながるものであり、物質を支える空虚さや非物質性のことを示していると論じていた(Jonik 42)。エイハブは棺桶の蓋を音響板と見做し、そして、音が鳴るにはその下には何もない必要がある、と大工に語る。しかし、そのすぐ後で、棺は死体が入っていてもよく鳴るとも語っている。棺桶が空虚でなければ音は響かないはずである。しかし、ここでは棺桶を死体の有無を問わず空洞と見做し、非物質性から音を生じさせ、棺桶を空虚＝空洞＝非物質でも音が生じる設定としている。その音により、エイハブという物質世界にも響き、その感情を揺さぶらせている。

さらに、エイハブは大工が救命ブイをつくる音を聞きながら “Oh! how immaterial are all materials! What things real are there, but imponderable thoughts? Here now's the very dreaded symbol of grim death, by a mere hap, made the expressive sign of the help and hope of most endangered life. A life-buoy of a coffin!” (MD 528) と、独白している。実体のないものこそが、実体を備えている、そして、思考だけが実在するのではないだろうか、と自問しているのである。加えて、棺桶が救命ブイという正反対の性質をもつことを不愉快に思っている。魂を永遠に保存するための棺について考えようともするが、ふいにやめてしまう。この甲板での場面は、音が不快なものとなっている。無と音という一見反する性質が、メルヴィルの場面設定により共存し、エイハブを不愉快な気分させており、非物質性は音を通してエイハブという物質世界にも響いているといえるだろう。そして、段ボールの仮面の向こうがたとえ空虚であったとしても音があるかもしれないことを推測させる。音や音楽が非物質と物質との介在となっているといえよう。

白鯨は、前述したように、寺沢の指摘通り、縦横無尽に発展・展開する小説ではなく、「小説のテーマは狭く」、リヴァイアサンに関して思いを巡らし、その思いを文字に写すという『たった一つの大きくて包括的なテーマ』——を唯一の尺度にして『人間世界の殆どあらゆるもの』を意味づける偏執的なまでに激しいやり方が、壮大な作品世界を作り出している」(寺沢 24) ことは確かであろう。メルヴィルは、捕鯨航海という設定をとりながらも、鯨や捕鯨、海、乗組員のことはもちろんのこと、それらに関して宗教や人種、友情などあらゆることを対象として論じ、意味づけ、考慮していく。それらは、収斂され

ていくのではなく、解きほぐされ、解体へと向かう。それぞれへの思索は納得できるような、例えば白色はよろこびの色である(MD 89)、という一つの解答を示されるため、読み手はそれに対して肯く。するとすかさずメルヴィルは、次に異なる、白は恐怖の色である(89)という解答を示すが、読み手はまた肯かざる得ず、結局相対するような意見の両方に納得してしまう。さらに、白の解釈が幾通りもあったように、鯨の無声の代替として多様なコミュニケーション方法が示唆されていた。それらは、混然としながら、『白鯨』の世界を成しているのである。

ここで、メルヴィルがホーソーンの特質として語っていたメランコリーについて、再確認する。本論文でも、第2章第2節や第4節でホーソーン作品の特質として論じてきたが、入子文子は、メランコリーとは心理的な意味だけではなく、人間の身体全体に関わる用語であったと論じている(入子 i)。さらに入子は、メルヴィルが愛読していたロバート・バートン(Robert Burton)の『メランコリーの解剖』(*The Anatomy of Melancholy*)へのホーソーンのバートンへの「直接的言及」(iv)を指摘している。そして、「ホーソーンとの出会い以前に、すでにメルヴィルはこの様なルネサンス的メランコリーにひかれていた」(105)と述べ、「ルネサンスのメランコリーは、多様な統一体として、複雑で神秘的で矛盾を内包する魅力的な概念」(104)であるとしている。このルネサンスのメランコリーの「複雑で神秘的で矛盾を内包する」特質は『白鯨』の物語世界そのものである。入子は、シェイクスピア作品のハムレットのメランコリー性についても論じている(115)。同時に、『白鯨』もメランコリーの産物であると指摘している(115)。入子が言及しているチャールズ・オールソン(Charles Olson)は、ギリシャ神話のクロノス、ローマ神話のサトゥルヌスは父を襲い、息子たちから廃されたという。そして、エイハブもモービィ・ディックから鎌の形をした下顎で脚を切り取られた(オールソン 124-25)と述べている。エイハブは、モービィ・ディックを神あるいは父とも見做していた。サトゥルヌスは土星の支配者とされ「サトゥルヌスのもとで生まれた人間は憂鬱^{メランコリー}にならざるをえない」(パノフスキー 71)とされている。入子は、これらを根拠にエイハブもモービィ・ディックもメランコリーであると見做し、本論文第2章第4節で議論した『白鯨』第132章についてメランコリーの表れをみている(入子 110-17)。入子が指摘するように、メルヴィルはホーソーンにカルヴァン主義的な現在だけでないルネサンスの黒胆汁によるメランコリーの特質も読み取り、そしてそれはシェイクスピア作品にも表現されているだろう。

入子のメランコリーの解釈は肯けるものであるが、黒胆汁の黒色についてここまで議論してきたモービィ・ディックの白と無音、あるいは『白鯨』における音表現に照らし合わせてみる。入子は「『白鯨』の白の思考の背後には、この様なメランコリーの黒の思想が拡がっている」(110)と指摘している。そして「黒は白の対極にあり乍ら、しかも『あらゆる色を凝集』「略」した、「色でない色」という点では白と同じである。白の多義性へと向かう想像力が、黒の多義性へと向かったとしても不思議なことではあるまい」

(102) と論じている。メルヴィルが、白に対峙して黒を置いたことはその通りであろうが、白と黒は本当に対極にあるのだろうか。第 119 章で、エイハブは自分の出自は光であるが、闇と化していることを強調している(507-08)。光と闇は隣接している、また内包し合っていることは確かであろう。しかしながら、『白鯨』において、白の多義性が語られ、無色でありながら、色の凝集であることも語られているが、黒については、イシュメールは章をあてて語るようなことはしていない。また、多義的に思索を広げるメルヴィルが、単純に白の対極として純粋な黒を置くだろうか。

ポーテリも声と白の不確定さと非物質性の類似性を指摘していた(本論文第 3 章第 2 節) ように、『白鯨』に於いて白と声は特に重要な要素であり、類似性をもっていた。白の優美さなどと同時に色の欠落という絶対的な恐怖が白にはあり、音の様々な表情が描かれると同時に鯨の無声も書かれていた。黒が無彩色で全くの真空となつては、『白鯨』は黒か白かの単純な世界となってしまう。また、エイハブがスターバックに向かってモービィ・ディックが自分の壁であると語った(164)が、それはすなわち神とも父とも見做せる壁でもある。その向こうにあるかもしれない空虚さ、つまり闇からは、本論文第 3 章第 4 節を中心に考察してきたように音の存在をみることができるといえる。つまり、物質を支える空虚からも音を感じることができた。異形のモービィ・ディックは究極の無音と無色を体現していたが、この声を持たない鯨に対しても、メルヴィルはコミュニケーションの可能性を示唆していた。メランコリーが表現する“blackness”は色の凝集ではある、しかしながら、多義性を含んだ黒は、完全な闇に近づきはしながらも、白と同様の無彩色の黒をメルヴィルは描いていないと考える。例えば、これまで述べてきたように、エイハブは棺桶を死体の有無を問わず空洞と見做し、非物質性から音を生じさせ、棺桶を空虚＝空洞＝非物質でも音が生じる設定としていた。段ボールの仮面の壁の向こうにある虚無は、音を介在として物質へとつながる何らかの抱合を予測させる。

19 世紀という世紀に、メルヴィルがみたものは輝かしい未来だけではなく、工業化や技術の進歩がもたらす格差などの弊害や果てしなく繰り返される労働の毎日であった。メルヴィルは、エイハブのモービィ・ディックへの復讐を軸に置きながらも、それに付随させて、捕鯨船ピークオッド号を 19 世紀アメリカ社会に関連付け、音表現を交えながら、縦横無尽にそして真摯に様々な事象や問題を語っている。その物語の中で、口述性は読み手を話題に引きつけ、ダンスは協調性を示し、乗組員の叫びや語りは音楽へと変化しながら心情を読み手に伝えてくれる。19 世紀アメリカにおける白人優位の思想のなかで、ピークオッド号の乗組員には、捕鯨上の協力の必然性という背景を基に、作業での声掛けや宴の場面など、音声や音楽を通しての協調をみることができるといえる。

この物語は、第 52 章でイシュメールが語っていたように、ピークオッド号もろとも海の藻屑と消えてしまうという壮絶な結末を迎える。他の箇所でも端々に伏線のようにピークオッド号の末路を暗示する悲劇的な内容の作品である。しかしながら、音表現には、人

間の様々な感情を表すという性質のなかに、特に明るさやよろこびの感情を表現できるという大きな特質がある。実際に『白鯨』に、読み手は、全体としては悲劇作品の陰鬱な印象を受けながらも、不思議な明るさも感じることができる。堀内は、『白鯨』を文学作品として読むという前提に基づきながら、『白鯨』にみられる動きに注目して解釈していた。「フィクション（絵空事）の世界を自らも生きてみる」（堀内 101）ことで、動きを伴う音表現が、フィクションつまり物語でありながら、現実の感情を読み手に想起させたり躍動感を伝えたりする重要な役割を果たす。小さなよろこびの機微を伝えてくるのである。

第 10 章におけるクイーケグの偶像へ向けてのハミングは彼の心の平安を表現し、それを見守るイシュメールの好意的な気持ちも伝わってくる(MD 49)。第 22 章での敬虔なキリスト教徒であるビルダッド船長の讚美歌とピークオッド号乗組員たちが歌う歌との落差や(103-04)、甲板での宴会の様子(第 40 章、173-78)。鯨油を樽詰めにして船艙に収める情景をイシュメールは感情を込めて歌うように語っており、鯨の捕獲から一連の作業を終えた後の乗組員のさっぱりとした様子が続いて描かれている(第 98 章、427-28)。これらは勿論、白人優位の絶対性や無限に繰り返される捕鯨のつらい作業などと隣り合わせのことではあるが、捕鯨船上の日常のささやかなよろこびや楽しみの雰囲気、音表現を通して伝わる。

これまでの先行研究で、音表現は際立ったあるいは特徴的な箇所について言及されてきた。本論文では、第 1 章からエピローグまで全編を縦断して音表現に着目して考察を行った。第 1 節でも述べたように、全体としてみると音表現には緩急が見られるが、全体的に配置されていた。これらの音表現は、白さと無音、音表現と人種、宗教など各章の物語世界に寄り添い共鳴していた。音を介在することにより、人と人を結びつけることはもちろんであるが、人と自然なども含めた物質、そして非物質との一体感までもが感じられる。『白鯨』では、物語細部に関連する音表現の共鳴を全体を通してみることができた。音を通して、人種や宗教を超えた人間の共通性、さらに物や自然との一体感も描かれていた。

第5章 終章

第1節

本論文では、第1章で『白鯨』の構造の形成過程を考察してきた。『白鯨』は昔話の基本的な構造はとっていないが、物語を構成するような機能は持ち合わせていた。そして、複雑な錯時法が用いられていた。語り手の視点の焦点化は、「内的固定焦点化」を基本としながらも、「内的多元焦点化」に変化するという方法が取られていた。語り手の視点は後置的であるが、挿入的な性質ももっていた。語り手の人称の観点からは、イシュメールの「等質物語世界の物語言説」であるが、物語当初は一次的（主人公）であったものが、次第に二次的な役割に変化していることがわかる。このように『白鯨』は複雑な物語構造をとっていた。その原因を『白鯨』の成り立ちから考察し、鯨の学術的な情報の収集と引用、シェイクスピアとホーソーンの影響が重要な点であると推測した。

第2章では、第1章の推察に基づき、『白鯨』への鯨学、ホーソーン、シェイクスピアの影響について検証を行った。『白鯨』は、シェイクスピアだけでなくホーソーンの影響も強く受け、さらに自分の体験に加え文献に基づく鯨に関する情報を取捨選択し、脚色を施して執筆されていた。メルヴィルは鯨の物語である『白鯨』に、鯨に関する代表的な資料を、それらの真偽には拘泥することなく縦横無尽に活用していた。そして、書物や定説に自分の視点で新しい意味を付加し、新しい世界の構築を図った。メルヴィルは、シェイクスピアの悲劇に傾倒し、ホーソーンの描く光の背後には深い闇があることを看破していた。そして、二人に深く傾倒しながらも、メルヴィル独自の物語を紡ごうとした。『白鯨』には人間の闇がホーソーンよりさらに明確に描かれ、リア王より自律的な主人公であるエイハブの悲劇が描かれていた。

第3章においては、音声、音楽、声をもたない鯨、環境音、文字についての五つの観点から『白鯨』のテキスト分析を行った。第1節、第2節では、『白鯨』テキストにおける音声表現と音楽表現について検証、考察を行い、メルヴィルが人の声の表現により様々な情景や感情について描いていることを明らかにした。異なる文化背景の乗組員では、同じ音に対して違う受け取り方をすることが描かれていた。一方で、会衆を引き付けまとめる魅力があるマッブル神父の説教や、乗組員の気持ちを動かすことのできるエイハブの強い言葉についても書かれていた。話し言葉に節やリズムが加わり音楽に変化していく様子が描かれており、メルヴィルが深い洞察力で、文化を超えて人をつなぐ音楽の力を描いていることを明らかにした。そこには、言葉や音楽の力で協調することにより、無意識下で対面者の言動に同調してしまう言葉や音楽の怖さも描きだされていた。

第3節から第5節では、鯨が声をもたないことの描写についての考察、環境音についての考察、さらに文字に関する描写の考察を行った。鯨は声を持たず、自分の中で苦しみや憤りを循環させなくてはならない。しかしながら、身体の音は響く。そのため、乗組員

は鯨の体の音で意味づけをしようとしている。無音声や体の音までがコミュニケーションのために使われており、それは音楽につながるかもしれないという可能性も示されているといえよう。物音についての表現も『白鯨』の多くの章でみることができた。『白鯨』には鯨や登場人物そして物、つまり人の生活と動物や物体との関係性に、無音から物音さらに音声、音楽へとつながる、音によるコミュニケーションツールが深く介在していることが描かれているといえるだろう。そこでは、物語内から物語外へと自在に立ち位置を変化させる語り手が、音源への焦点化を複数、多点化させることで音表現を強く物語の世界に響き渡らせていることが確認できた。最後に、文字について語られた章について考察を行った。メルヴィルは口承性と同様に文字の特性も考慮しながら『白鯨』を書いていたことがわかる。

第4章では、第1章から第3章までの検証、分析結果の比較考察を行った。特にシェイクスピアの影響と音声表現や音楽表現、環境音との関連に着目して考察を行った。本論文第1章において、寺沢、八木、バブアーの分類による区分を比較した結果、三者の区切りは一致しているところが多いことが明らかになった。そこで、本論文第1章第4節で作成した「表1『白鯨』分析比較」に、第3章において考察した音声、音楽、環境音などの表現についての考察結果を加え、作成したものが「表2シェイクスピアの影響と音表現との比較」である。表2からも明らかのように、『白鯨』には全体を通して、シェイクスピアの影響だけではない、広範な口述文化や環境音も取り入れた音表現をみることができた。

以上のような音表現が含まれた『白鯨』からは、メルヴィルの宗教観や哲学的思考、黒人音楽、多民族への視点、言語学的視野などが浮かび上がってきた。そこでは、一見対立するような思想や多様な観点での思想、物事が縦横に語られていた。タシュテゴやクイーケグのように異なる民族や人種にはそれぞれ異なる発声法があり、また、民族独自の音楽があることなど、音声や音楽の特質に関してのメルヴィルの洞察が、様々な状況や場面の音表現を介して示唆されていた。さらに、捕鯨という同じ目的のために働く乗組員たちからは共通の音楽が生まれる可能性も描かれていた。声そして言葉には、伝達の機能と同時に人の気持ちを動かしてもするが呪縛する力もあることが書かれていた。これらの性質をもった音声、音楽表現が物語世界に共鳴することにより、『白鯨』は人間のもつ様々な感情や思想の発露と共有を描いていた。メルヴィルの多方面への思考の拡がりや、音による表現を交え複層的に様々に表現されていることが確認できた。

第2節

本論文は、第1節で示したような五つの観点を中心に論じたが、改めて『白鯨』には多様な思想がメルヴィル独特の音表現に支えられていたことを確認する。曾我部学は、メ

ルヴィルが、神または一元的心理を探求した結果、人間は解決しがたき二元的な世界に住むということ、そしてその人間のもっとも深遠な意識は、人間のジレンマである善と悪、天国と地獄、神と悪魔、頭と心、精神と物質から解脱することはできないという真理を把握し、『白鯨』を生み出したと指摘している（曾我部 207-08）。対立するように見えるものも表裏一体となって存在しているということを指摘しているのである。この指摘は『白鯨』の特質を言い当てている。しかしながら、『白鯨』には 2 項対立にとどまらない多様な思想や感情が描かれていた。そして、メルヴィルは、登場人物の思想や性格の多様性を表現する場合にも音声や音楽表現を巧みに利用している。

『白鯨』における多様性の表現について、イシュメールとエイハブでは、モービィ・ディックとの関係において音表現の介在のあり方が違うということ、スターバックがあまり歌わないことの意味、そして、ダブロン金貨の意味読解と音表現との関係、の三つの観点から考察する。まず、モービィ・ディックへ対してのエイハブとイシュメールの捉え方の相違である。メルヴィルは、モービィ・ディックへ憎悪の念を抱くエイハブと登場人物でありかつ語り手としてのイシュメールとは、モービィ・ディックに対して異なる感情を持たせている。中村紘一は、『白鯨』を象徴的物語として捉え、象徴的モービィ・ディックはエイハブにとって「何か分らぬが筋道の通ったもの」であり、イシュメールにとっては「とらえどころのなさ」であり、白鯨に関して喚起された感情ないし意識であるところの、エイハブの復讐（憎悪）心とイシュメールの恐怖心にそれぞれ起因していると結論づけている（中村 106-21）。²⁴ 第 42 章でイシュメールは、モービィ・ディックの白さが、自分の恐怖心をかきたてるといい、白色は恐怖を象徴していると語っている。中村が指摘するモービィ・ディックに関するイシュメールの語りの章である第 41 章、第 42 章は、本稿で検証してきた音表現が見受けられない章であるが、表で示したようにバブアーによれば、シェイクスピアの影響を強く受けたとされる章である。この二つの章は、モービィ・ディック追跡の流れの中に置かれた、イシュメールによる鯨に関する説明的章であるという性格のものである。これらの章は、モービィ・ディックの大きさや強さや重要性、そして知性や感情までも表現するために必要不可欠な章であり、中村の指摘するような象徴性の根拠ともなっている。そこに音表現が見られないというのは注目すべき点である。一方、第 36 章もシェイクスピアの影響を強く受けているとされ、登場人物としてスター

²⁴ 中村はモービィ・ディックに対して、「もし『代理』であるならば、『それは筋道の通らぬ仮面』、または『壁』であるという。もし『^{エージェント}御本尊』であるならば、それは仮面や壁の向こう側にある『何かわからぬが筋道の通ったもの』である」（116）、と二通りの見方を提示している。しかしながら、エイハブは、自分にとってモービィ・ディックが迫りくる壁であると語っているのであるから、たとえ御本尊であったにしても、御本尊がモービィ・ディックに形を変えて迫ってくるのであり、エイハブにとっては、やはり壁と見做されるものであろう。エイハブにとって筋の通ったものとは、生きている人間の疑いのない行為の中に見えるものであるはずである。

バックに語るエイハブのセリフは劇調であった。しかし、ここでは、第 41 章や第 42 章と大きく異なり、エイハブのセリフには、“humming”となるような声の調子を表したり、“sound”という言葉を使い、声を音として表したりするような表現が見える。紙上での説明であったイシュメールの鯨に関する語りとは異なり、エイハブのセリフに音表現が加わることによって、エイハブの肉声が聞こえるようになり、それに対応して情報としてのモーヴィ・ディックも海で泳いでいる実体のあるものとして、浮かび上がってくる効果がある。また、エイハブが乗組員を巻き込む場面では、エイハブと乗組員が向かい合い口頭による掛け合いで引き起こされる一体感が描かれていた。中村の指摘するイシュメールとエイハブにとっての象徴としてのモーヴィ・ディックの違いは、物語の登場人物であるエイハブが己の復讐に乗組員を巻き込むことと、語り手としてのイシュメールがモーヴィ・ディックについて説明しようとするものの差異であると同時に、それが音表現の有無によって際立つものになっていた。堀内正規もモーヴィ・ディックを追うエイハブとそれを語るイシュメールとは隔たりがみられると論じている。イシュメールはエイハブに強く惹かれながらも、エイハブを語るスタンスは揺れ動く指摘している（堀内 48-63）。その二人の差異を表現するために、メルヴィルは二人の音声表現に変化をつけて描いているのである。

次にスターバックについてである。グラは、19 世紀ニューイングランドにおける、アンドリュース・ノートン(Andrews Norton)の聖典研究を始め、言葉と物、そして精神と間の超自然的な対応関係、さらに哲学的な研究などさまざまな言語の研究が、ホーソンとメルヴィルの象徴的な手法の可能性を生み出したことは明らかであると述べている。彼らの小説は、ニューイングランド・ピューリタンの類型論的方法論の単なる延長ではなく、言語と意味の問題を真剣に探求することを要求する文化的状況への思想家としての真摯な応答である、と結論づけている (Gura 169-70)。メルヴィルは、言語と宗教の結びつきを意識しながら作品を描いていたということである。牧野もノートンとの関連から『白鯨』とグノーシス主義の影響を指摘している。その上で、メルヴィルの論理の根底には「あくまでも『知恵』、すなわち、シェイクスピアと同じ、『直截に感得される真実』の獲得ということが第一義」であり、「地上において、エイハブのような『禍い』、『狂気』を経なければ、『知恵』には到達できない」、ということを示唆していると述べている（牧野 258-62）。この指摘にあるように、『白鯨』には、グノーシス派の異神が書かれていることを確認できた。中でも、第 119 章では、エイハブはゾロアスター教と思われる火の神に祈る。エイハブの神へ語りかけるセリフにも押韻が使われ、読み手には朗誦と聞こえるように構成されていた。

その中で、スターバックは信仰心の篤いクェーカー教徒²⁵として描かれている。乗組

²⁵ メルヴィルは「ホーソンとその苔」において、ホーソンのピューリタンの陰鬱につい

員の中で唯一、エイハブのモービー・ディック捕獲に賛成しなかったスターバックが皆と一緒に歌う場面は見受けられない。甲板での宴にも参加していない。乗組員であるから、当然皆と一緒に合唱や掛け声をあげていた筈であるが、そのような場面をメルヴィルは描いていない。一等航海士であるスターバックの掛け声はささやくようでありながらも力強いと表現されていた (MD 222)。しかしながら、ボートの乗組員をリードする力を与えても、音楽的な表現をしていないのである。スターバックのエイハブへの忠言はことごとく退けられるが、エイハブは決してスターバックを蔑ろにはしていない。むしろ、スターバックにはモービー・ディックと直接対決をせずに、生き残ってほしいと願っていた。メルヴィルは、エイハブの激情に巻き込まれていくような物語の中に、重しとなるような人物としてスターバックを置いた。そのキャラクターに沿うように、彼の声に力を与えたが、敢えて歌わせることはしなかったのだろう。

エイハブについても同様のことがいえる。強い呪縛性をもったエイハブの言葉であるが、エイハブも乗組員と一緒に歌うことはない。しかしながら、スターバックとは異なり、エイハブが共に歌わないのは、エイハブの孤絶性のためである。エイハブの乗組員への語りかけは、掛け合いのように見えても、自分のモービー・ディック捕獲という一人よがりな目的のための命令に近いものであった。そのために、音楽で乗組員と協調する表現はみられないのである。

最後にダブロン金貨の意味読解と音表現との関係について考察する。グラは、エイハブがマストヘッドに釘付けにしたダブロン金貨が乗組員に及ぼす不思議な影響は、同様に多元的な解釈の問題と結びついていると述べている。ダブロン金貨は、三位一体の教義や聖体の意味と同様に、人によって解釈が異なり、スターバックの柔和で敬虔な性格から、エイハブの狂気に満ちたエゴイズムまで、その象徴性についてはさまざまな可能性が存在していると論じている (Gura 164)。ダブロン金貨は口述性と音表現がみられた第 36 章で、エイハブが乗組員にモービー・ディック発見の賞金とし、マストヘッドに打ち付けた金貨である。第 99 章では、登場人物たちが入れ替わりに登場して、その金貨に向かって次々に述べる解釈や異なる反応をする様子が描かれている。同じ図柄から、幾通りもの解釈が語られるのは、メルヴィルがピークオッド号の多様な乗組員を個別化して描いていることの表れである。ここでのエイハブをはじめスターバック、スタッフたち登場人物の解釈はセリフとして書かれており、口述的な形式がとられている。そして、最後に登場するピップのセリフは、カラスの鳴き声を含んでおり、韻を踏み次第に音楽的なものに変化している。ピップのセリフは、金貨の図柄の解釈というより、金貨をマストに釘付けにして航行しているピークオッド号についての解釈である。エイハブたちによるダブロン金貨の解釈

て触れている。また、ホーソーンの祖先がクェーカー教徒迫害に関与しているが、メルヴィルがそれを念頭において、スターバックをクェーカー教徒と明言したかは不明である。

は口述的なセリフとして描かれており、ピップのピークォッド号に関するセリフには、さらに音声と音楽とが融合して表現されている。ここでも物語内容と音表現は関連し合っている。

以上、三つの観点に絞り、『白鯨』における音表現を確認したが、多様な思想がメルヴィル独特の音表現に支えられていることが明らかである。続いて、その多様性を人種に反映させた場面における音表現分析の総括を試みる。渡辺利雄は、アメリカ文学をイギリスからの移住者たちがアメリカに植民地を建設した 17 世紀に始まる白人男性文学者が主とする見方と、アフリカ系アメリカ人（黒人）や、先住民ネイティブ・アメリカン、数々の少数民族の人々を含め、ネイティブ・アメリカンの口承文学から始めるという見方の二つがあることを示している（渡辺 3-40）。前者の白人男性文学者が主とする文学史上の視点は、そのまま当時の社会風潮と重なる。メルヴィルも『白鯨』において、黒人や先住民とアメリカ白人とを明確に区別して書いている。

As for the residue of the Pequod's company, be it said, that at the present day not one in two of the many thousand men before the mast employed in the American whale fishery, are Americans born, though pretty nearly all the officers are. Herein it is the same with the American whale fishery as with the American army and military and merchant navies, and the engineering forces employed in the construction of the American Canals and Railroads. The same, I say, because in all these cases the native American liberally provides the brains, the rest of the world as generously supplying the muscles. (MD 121)

タシュテゴのようないわゆるインディアンは、アメリカ生まれであるにもかかわらず、“native American”に含めていない。ここでいう、“native American”はアメリカ先住民のことではなく、ヨーロッパから移住してきたアメリカ在住の白人のことであった。アメリカの木材でできたピークォッド号 (571)がアメリカを象徴していても、そこに働く先住民や黒人などは、アメリカ白人とは区別されアメリカを支える労働力を提供している人々と定義されている。しかしながら、メルヴィルは『白鯨』において黒人や先住民をその他大勢ではなく、主要な登場人物として描いている。これまで、メルヴィルが口承と文字の関係性、さらに音や音楽に強い関心があったことを本論文では明らかにしてきた。『白鯨』では、アメリカ人の定義には収まらないクィークエグやタシュテゴとアメリカ人乗組員との間に掛け声や音楽を新しい共通言語として示唆している。ピークォッド号で共に働くことにより、タシュテゴたちは入っていないと定義されている“native American”に新たなカテゴリーの創出さえ予感させるのである。メルヴィルの思想は、音表現を通して読み手に、現状の問題点と微妙に見いだせる可能性までも示唆している。音声は感情を伝え、また音楽は協調性を生み、そして音は象徴性にも寄与し、想像力に働きかける。

本論文第 3 章では、オールバニーにおける黒人音楽との遭遇、影響、そして“Hermanus Melvillian’ as a ‘moral Ethiopian’ and a ‘Ciceronian baboon’” (Howard 12)と貶された経験などについて述べた。これらの経験が『白鯨』には活かされていると考えられる。ピップの言動から連想される minstrel・ショーにおける、黒人への人種差別やその背後に見える白人労働者の階級的不安、そして、黒人音楽が独自の個性と同時に、人種を超えて若き日のメルヴィルに訴えかけてきた普遍性をも持ち合わせていたことから、ピークオッド号での共通言語としての音楽の可能性へと反映されてもいる。多民族国家であるアメリカを映し出すように多様な乗組員を乗せたピークオッド号は悲劇的世界の舞台であるが、船の上では、音楽が奏でられ、多民族間のコミュニケーションのツールとなっている様子が描かれていた。以上のように、メルヴィルは体験にもとづき、人種の多様性に対して共通の言語や音楽につながるような音表現を物語の中で活かしていた。

さらに、スタッキーが論じていたように、メルヴィルは黒人音楽を聴き、加えて、旅行記を読むことでアフリカの文化や問題に触れており、音楽と文字の組み合わせの有効性について認識していた。『白鯨』は、音、音楽と文字との二つを融合しようという試みの実験舞台ともいえる。例えば、第 2 章ではイシュメールは賑やかな音を厭う。読み手にはその音が情景と共に聞こえてくると同時に、イシュメールに感情移入しやすくなる。ここでは、イシュメール個人の感情を、音を介在して表現している。メルヴィルは文字だけでは伝わりにくい思想や感情、情景の表現に音を取り入れ、読み手にも聞こえるかのようにしている。『白鯨』以前から、『タイピー』においては、タイピー族は喉音発声による詠唱は行方が歌という観念がなかったということ (Typee 227)や声のリレーによる伝達の方法(105)、『レッドバーン』ではカルロの手回しオルガン (Redburn 248-51, 260-61)やハリーの歌唱 (277-78)など、物語に音楽を取り入れている。文章術も長け知識も蓄えたメルヴィルは、『白鯨』執筆に際しそれを顕著なものとした。この音と文字との融合のために、口述的な劇形式のみならず、『白鯨』全般にわたり文章のなかに音表現が取り入れられ、織り込まれているだろう。

最後に、『白鯨』を物語性と音の観点から総括する。堀内は、メルヴィル、エイハブ、イシュメール、そして読者の立場から『白鯨』における〈運命〉を論じている。その堀内の読みは、『白鯨』を文学作品として読むという前提に基づきながら、『白鯨』にみられる動きに注目して解釈を試みるというものである。堀内は、作者も語り手も登場人物も、みな揺れて動いていると指摘する。「フィクション（絵空事）の世界を自らも生きてみる」（堀内 101）ことが重要であるが故に、メルヴィルのグノーシス思想との同質性をエイハブの独白から読み取った寺田建比古の著作『神の沈黙』を賞賛しながらも²⁶、寺田の読

²⁶ 寺田は、堀内が述べているように『何か漲らぬ者』とは、疑念の余地なく超越的次元における聖なる神の影ないし幻であり、焔の神は、もっぱらこの世界を創造し支配する内在的な

みは「〈動き〉を読まずに、固定した意味の静態的な網の目で作品を掬う」(101) ことであると指摘する。作品の中に入り、揺れ動いている作者や語り手や登場人物の動きを読むには、その動きをなんらかの形で論考の内に取り込むことが必要であるという(100-01)。²⁷これは、堀内がエイハブの人物像を「既存のカテゴリーの一つに分類して固定する試み」よりも「エイハブの錯乱の時間を思い描こうと努めることの方が意味深い」と提言し、エイハブの「錯乱は〈できごと〉」として存在する」と論じていることと同様であろう(71-72)。さらに、堀内は、イシュメールが現在、語り手として、改めて、回想の中で闘っていることを、「イシュメールは〈書く〉という行為によって、エイハブの闘いをもう一度体験し直す。それは再現であると同時に初めてのできごとなのだ」(268)と指摘している。できごとは、一回性²⁸を帯びており、それを語るイシュメールの言葉もまた一回性を帯びているという(268)。『白鯨』は「エイハブが敗れる地点」(264)という固定した一点に達する物語ではあるが、そこまでは、一回性の語りの集積であり、多重化する意味や登場人物の揺れ動きを感じる事が『白鯨』を読むということであると論じているのである。堀内は、多様で多数の散乱するイメージとして語られる「世界の充溢した在りよう」(280)を肯定するのは読者であり、書き手であるメルヴィルは、第133章から第135章までの「追跡」3章において〈生命〉の領域に触れ、その只中から〈運命〉に然りといっている」と論じている(281)。

堀内は、以上のような一回性の動きが浸透し合い、地と図が浸透し合うような『白鯨』

神——まさしく、グノーシス派における最高神《知られざる神》、《聖なる非存在の神》と《デーミウルゴス》とに外ならない」と結論づけている(寺田 139)。

²⁷ 寺田の指摘した『白鯨』とグノーシス主義の関連についての論を推し進めた一つが、先にとりあげた牧野の論究『世界を覆う白い幻影』であろう。

²⁸ ヴァルター・ベンヤミン(Walter Benjamin)は、『複製技術時代の芸術』(*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*)において、芸術作品の機械的複製が可能になったことによる、アウラの喪失について論じている。そこで、印刷による文字の複製についても触れている。人による模倣であった芸術作品の複製が、複製技術の発達により、機械的複製が可能となり大量でかつ精巧で均質な複製品を生産することが可能となった。そして模倣された『『いま』『ここに』しかないという芸術作品特有の一回性は、完全に失われてしまっている』(ベンヤミン 12)と論じている。同様のことが印刷された物語にもいえるだろう。この印刷の特性に対する指摘が、本論文で取り上げたポーテリの指摘する、文学のもつ、ブロンズよりも長持ちする記念碑を建てようとする固有の傾向 (Portelli 16)だろう。しかしながらベンヤミンは、アウラを失くした複製物を否定しているわけではない。特別な一人によって作られていた芸術作品や文章は、一般大衆や集団によって作られるものへと性格を変え、機能を変えた」と指摘しているのである。メルヴィルは、ベンヤミンが指摘する大衆にも執筆の可能性が広がる以前の19世紀中葉に『白鯨』を執筆しているが、すでに印刷技術は確立されていた。メルヴィルは、ポーテリが論じたように、物語に口述性を取り入れ音声を表現することで、堀内が指摘するように、文章の中にできごとの一回性という特質を取り入れようとしたといえるだろう。

を読むために、第 36 章における、ダブロン金貨を磨きながらつぶやくエイハブの独り言ともハミングともつかない、妙にくぐもった唸るような声に注目する。読み手はこの特異な音であるエイハブの声に耳を澄ますことによって、「こうした細部が、エイハブを概念的な、あるいは思想的な認識の構図の中に収めて解釈してしまおうとする読者への、一種の警告ともなっていることが分る」(46-47) と論じており、この音声の表現は、イシュメールがリアルなエイハブに迫ろうとした結果であると指摘している。そして「〈常識〉によっては捉えられないが、『白鯨』の世界のなかではしっかりと生きているからだ。その生きたエイハブをなんとか語ろうとして、語り手はたゆまずさまざまな言葉の〈試み〉に賭けて」いるという (47)。読者は「語り手とともにエイハブの声の『響き』に耳を澄まさなければならぬ」(49) とも述べている。このように堀内は『白鯨』の世界で生きるエイハブを感じるための手がかりとして、言葉の響きの重要性について指摘しているのである。

また、イシュメールの語り口調にも注目し、イシュメールの語りの言葉を詩的であると述べ、「〈詩人〉イシュメールが本領を發揮して見事に〈美〉をうたっている [略] 『飛沫』についての‘for the moment, intolerably glittered and glared like a glacier’ という表現は、g と l の頭韻をきわめて意識的に使って飛沫の煌めきを言語の音声によって表象した〈詩人〉ならではの言葉だ」(271) と論じている。

上述したように、メルヴィルは音表現の有無、あるいは口述性と音楽表現も使い分けていた。メルヴィルは、語りや音表現の使い分けによっても物語の登場人物や各場面の特徴を描き出している。堀内が論じた「フィクション (絵空事)」(101) のなかで、登場人物を「しっかりと生き」(47) たものにするために、かつ、読み手を物語世界に入りこみやすくさせるために、音表現が重要な働きをしているといえるだろう。

ここで、本論文で分析してきた音表現の観点から、堀内も言及していたフィクションとしての『白鯨』について検証する。物語である『白鯨』の中には、メルヴィルの経験や 19 世紀アメリカの時代性が反映されていた。そして、本論文で論じてきたように、時代背景を反映させ、取り込ませるために音の表現が使われていた。ポップの音楽は、メルヴィルの体験や当時の minstrel・ショーを想起させる。また、乗組員の捕鯨での叫びや甲板での歌も、メルヴィルの体験に基づいているだろう。同時にアメリカの捕鯨産業が、アメリカ人だけでなく多民族の乗組員から成り立っている構造は、現実の 19 世紀アメリカの捕鯨産業から取り入れられている。この多民族の乗組員による捕鯨の作業という構造も、協調性を生むという特質をもつ音楽の重要性を高める。

メルヴィル自らが、第 32 章に「1850 年」(MD 136)、第 85 章には「1850 年 12 月 16 日」(370) という具体的な日時を書きこんでいることから、メルヴィルがその当時のアメリカを舞台とした物語を書こうとしていたと推測できる。序章第 4 節で取り上げた、亀井が示唆する 19 世紀アメリカの「おしゃべり文化」の中に、メルヴィルも身を置いて

いた。音楽や会話という当時における実際の情景を物語に取り込むことで、19世紀アメリカの特徴を取り入れることができたのである。メルヴィルは、物語という虚構の世界に現実の19世紀のアメリカを織り込もうとしている。

エイハブやマッフル神父の言動には、口承の特質である話し手と受け手の一体感による説得力が備わっている。さらに読み手の耳には声や音楽が響き（実際の音ではなくとも）、物語が立体的になり奥行きが生じ、躍動感が生まれる。それは、作品が平面から現実という奥行きのある背景をもち、立体的なものになるということでもある。それ故に、メルヴィルは、堀内が指摘する箇所にとどまらず、作品の全般にわたり、音声や音楽、そして環境音を織り込み共鳴させたと考えられる。

堀内による、『白鯨』への音表現の使用は、「紙に言葉を書き綴っているメルヴィル」（堀内 269）という点に立脚していた。この点は全く正しいのであるが、本論文で分析した結果からは、メルヴィルは音表現を文章に織り込むことにより、文章の性質に変化を加えたかたと推測することができる。改めて、言語の特質について確認する。言語は、話しことばであれ、書きことばであれ、「線条性」を有する。これは二つの別の語を同時に発するということは身体的に無理であるという理由によるという（池上 135-37）。一方、オングは、もう少し長い言葉の連なりから生成する、物語という観点から、線条性という性質を論じ、声の文化について「クライマックスに向かってすすむひとすじの長いプロットというものを経験したことがない」（オング 292）と述べている。物語は、テキストとして文字化されることにより、線条に固定されるようになったともいえる。これは、オングが声の文化の特質として指摘する「累積的 aggregative であり、分析的ではない」（86）、そして「感情移入的あるいは参加的」（100）という点とつながるものであろう。中村は、「『白鯨』は説教ではないか」（中村 143）と指摘し、説教の特質を「同じ言葉や構文が反復されたり、さまざまなイメージを使って比喩的表現に富むような説教の文章とは、細かい論理を追うためにゆっくり読んだり読み返したりする文章とは違って、その場限りの文章である。その場での判り易さを求める文章、すなわち、どちらかと言えば論理よりも感覚に、理性よりも感情に訴えかける文章なのである」（153）と述べている。この特質は、オングの定義や本論で論じてきた口承性の特質につながるものであろう。

上記のように線条性という性質をもつ文章そのものに、メルヴィルは、語り手、受け手の相互作用という口承の特質を持ち込み、なお且つ、声や音楽、物音を取り入れた文章によって、相手の声だけではなく、広がりのある空間から聞こえる音や風景を取り込みたかったのである。メルヴィルは戯曲形式を取り入れることで、舞台における「生身の俳優によって観客のまえにじかに示される」（ベンヤミン 24）ことによる「個人的なコンタクト」（25）というコミュニケーションの成立を図り、『白鯨』に演者と観客の相互の働きで生成される一回性を取り込んでいる。

メルヴィルは、後年、アメリカの神学生クレラルの聖地巡礼の物語であり、かつ、19

世紀の様々な問題、特にキリスト教の信仰における懐疑、自由や民主主義の葛藤、信仰の危機と科学技術の進展などを詩の形で語った作品、長詩『クラレルー聖地における詩と巡礼』(Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land)を執筆しているように、詩人としての資質が備わっていた。そのことにより、マシーセンや堀内が指摘するように『白鯨』においても、文章自体が韻を踏み、詩的で音楽的であったであろう。さらに、音声や物音を文章に取り込むことで、即座に声や音が聞こえ、読み手の前に情景が現われ、登場人物の内面を映す表情が見えるような表現を試みた。物体や動物との関係性も音の表現により伝えようと試みていた。加えて、『白鯨』は書きことばの根本的な性質である線条性という性質を超えて、あたかも映画のように視覚と聴覚に訴え、並列した複数の情報を同時に感受できるという特質を備えたのである。もちろん、それは実際の映像とは異なり、読み手が各自思い浮かべるものであり、複製による文字からそれぞれ異なる風景が読み手の眼前には浮かび上がっているはずである。また、実際の映像とは異なり、既成のインパクトのある映像が読み手に映ることはない。映像はあくまでもそれぞれの読み手が想像したものであり、同時に読み手は物語の中の大気まで感じるのである。読み手はフィクションである『白鯨』を体感するように読むのである。

『白鯨』のもつ悲劇性や宗教性については、これまでも論じられてきた。千石英世は『白い鯨のなかへ』において、『白鯨』は「様々な暗示がぎっしり詰め込まれて意味に膨張する作品」(千石 107)であると指摘し、それはメルヴィルの「悲劇的世界観」(111)が基となっていると論じている。千石の指摘するメルヴィルの悲劇的世界観や牧野の論ずる『白鯨』におけるグノーシス主義の影響は、『白鯨』に思想、宗教観として確かに描かれている。ただ、『白鯨』は物語である。主義主張だけではなく、登場人物たちの生活も書き込まれている。そこには本論文で確認したように、演劇や音楽を生活の中で楽しむ普段着のメルヴィルの姿も仄見える。また、エイハブという突出した人物の周りに、捕獲した鯨を吊り上げ解体する際の乱暴な掛け声 (MD 304)で場を和ますような、乱暴にみえるが協調性もある普通の乗組員が置かれることで、バランスがとれている。

そして、牧野が指摘するように、『白鯨』のテーマには時代や国や人種を超えた普遍性がある。一方、19世紀アメリカという限定された時代の物語であり、それを反映させるための音表現もあった。特殊性と普遍性は相反するようでありながら、つながっていることがわかる。つまり、特殊性のなかの本質とでもいうべきものが普遍性につながっているといえよう。この二つの要素をもつものが、マップルやエイハブの音声や乗組員の叫び声や掛け声、音楽でも表現されている。

メルヴィルは、『白鯨』において宗教を始め人の深淵に迫ると同時に、それを表現するために文字の中への音の利用方法を様々に試した。環境音は、登場人物の気持ちの表現や存在の象徴としても使われていた。また、多様な人々の共通の言語として、音楽の可能性も描かれていた。さらに、無声さえ乗り越え、対象と関係性を持つとする状況も描かれ

ていた。フォースターは、『白鯨』の象徴を用いた記述について「同一のイメージが異なった文脈にあっては違ったものを象徴することがある。海は神秘、生命の根源、生命の終わり、人と相入れない要素、逆に親しみ深い要素などを暗示する。したがって頭と心の両方をもってこの作品に臨む読者は、この中で象徴されているものについては必ずしも意見の一致を見ない」（フォースター 127）と論じている。この象徴の働きと同様のことが音表現によっても生じ、読み手に多様な解釈をもたらしているだろう。

『白鯨』は、“‘The ship! The hearse!—the second hearse!’ cried Ahab from the boat; ‘its wood could only be American!’” (MD 571)、とエイハブが最終的に棺と見做したピークオッド号の甲板を舞台にしていた。そこには、様々な人種、宗教の人々で成り立つアメリカが体现されていた。メルヴィルは自分の経験を基にした思想的探究の物語を音表現を巧みに利用して繰り広げた。音は静止状態では発生しない。エイハブが義足でデッキを歩き、タシュテゴが鯨を叩いて音を確かめたように、相互に関係する動きが必要である。音を介してコミュニケーションを図り、意図せずして一体感が生じていることが表現されていた。それは堀内が指摘したように相互の動きにより発生する一回性の動きではあるが、単一の動きではなく、連続した関係性をもつ流動的な、あるいは持続的な動きであるといえよう。メルヴィルは、『白鯨』に自分の思想や現実の矛盾や人の根源にある悪や苦しみを描こうとし、そこに幼少期や捕鯨船での音楽体験を基にした音表現を取り入れ、共鳴させた。また、戯曲という形式が活かされ、登場人物のセリフの響きや、語り手と聞き手の相互の関係性で生成していく口承文化の特質が物語中に取り入れられることになった。そのことにより、エイハブの苦悩だけでなく、対面による話し言葉の拘束性についても書かれることとなった。異民族から共通の言語が生まれる可能性さえ窺うことができた。さらに、戯曲の枠を超えた口述性を備えた文章で、悲劇的な世界観の中にも人と人のコミュニケーションの可能性が取り入れられた物語世界を創作したのである。

このように音表現を介して、『白鯨』にはメルヴィルがホーソン作品を評したのと同様に、闇が描かれていた。明るさよりも闇が深く描かれており、環境音を作品の中に取り込むことで、エイハブの不快な感情を表現することも可能であった。一方で、野村良雄が「希望の音楽！凡そ音楽程我々に希望を与える芸術があるであろうか」（野村 117）と記しているように、暗闇だけが描かれているわけではなかった。悲劇の中にあっても、登場人物たちが希望を抱く姿を音や音楽によって表現していたことは注目に値するだろう。

エイハブを始め、ピークオッド号は海の藻屑と消えてしまうが、メルヴィルはその物語を読み手に伝えようとしたのである。そして、アメリカで出版されたときには、語り手としてイシュメールが生き残るエピローグが加わった。エイハブの復讐心に囚われた苦悩もそれに巻き込まれた乗組員も舞台となった疑似アメリカも全て海に消えたが、それを語り継ぐイシュメールが生き残ったことにより、海へ消えたピークオッド号もアメリカの象徴であったことが記憶され、その後の新しいアメリカの創生へと続くことの希望をみること

ができる。『白鯨』の幕は降ろされたが、イシュメールによって、物語は再生され、かつ、生き残ったモービィ・ディックの新たな戦いの物語も予見される。

メルヴィルは、エイハブとモービィ・ディックとの戦いに込めた悲劇的な内容を詩的な音楽的文章と戯曲を活かした形式を土台として『白鯨』を創作した。本論文では、人の感情の機微と捕鯨のダイナミックさを併せ持つ『白鯨』の物語世界において、多様な価値観や思想あるいは心情などに基づく人と人との関係性や、人と環境が影響を及ぼし合う様が、音表現の共鳴と共に描写されていることが確認できた。

【付録】

本論文で分析対象としたが、本文第 3 章において未記載の音表現を含むテキスト一覧

第1節 音声表現

第 32 章	<p>But I omit them as altogether obsolete; and can hardly help suspecting them for mere <u>sounds</u>, full of Leviathanism, but signifying nothing. (145)</p> <p>本章は、鯨学の章である。メルヴィルの文字と同時に言葉に対しても模索していた言語観が、提示されている。本文第 5 節で上記箇所も含め、メルヴィルの言語観について考察を行ったが、第 1 節、音声表現の節では省略したため、ここに記載する。上記箇所では、権威ある文献の言葉は時代遅れで、“Leviathanism”すなわち巨鯨主義の音に満ちているが、何の意味もないのではないかと疑わずにはいられない、と言っている。音の響きだけではなく、意味を合わせ持たなければ無用である。つまり、言葉は、音だけでなく意味も併せて伝達しなければならないと述べており、言葉の響きについて書かれているので、音声表現と見做した。</p>
第 35 章	<p>[W]hereby, with prodigious long upliftings of their legs, those old astronomers were wont to mount to the apex, and <u>sing out</u> for new stars; even as the look-outs of a modern ship <u>sing out</u> for a sail, or a whale just bearing in sight. (155)</p> <p>エジプトの古代占星家たちがピラミッドの頂点に登り、新しい星を見つけて叫んだことと、近代の船の檣頭見張りが、帆や鯨を見つけて叫び知らせることの類似性を、語り手は指摘している。叫び声に、発見の喜びや驚き、伝達など感情や意味が込められているため、音声表現に位置付けた。</p> <p>[H]ow could I but lightly hold my obligations to observe all whale-ships' standing orders, "Keep your weather eye open, and <u>sing out</u> every time." (158)</p> <p>上記と同じく、叫びが“sing out”と表現され、叫び声に発見の伝達や喜びなど感情や意味が込められているため音声表現と見做した。</p> <p>Childe Harold not unfrequently perches himself upon the mast-head of some luckless disappointed whale-ship, and in moody <u>phrase ejaculates</u> : (158)</p> <p>汎神論を唱える若者たちは、檣頭で詩を叫ぶとも書かれている。ここでも、叫びが詩を読むという感情の吐露を表し、そこにリズムの生成も予測できるため、音声表現に位置付ける。</p>
第 47 章	<p>[T]hat the ball of free will dropped from my hand, and I stood gazing up at the clouds whence that <u>voice</u> dropped like a wing. (215)</p> <p>イシュメールとクィークェグは、のんびりとマツづくりの作業をしていたが、突然タシュテゴの鯨発見の叫び声が聞こえてくる。ここでは声を“like a wing”と翼に喩えている。“wing”には、言い放つ、という意味もあるように語感にスピードと鋭さを帯びている。本文第 1 節で述べているように、タシュテゴの声は素晴らしい律動をもっているが、その声が翼のようにと喩えられることで、鋭く、しかし、無機的でないタシュテゴの叫び声が表現されているため、音声表現に分類する。</p>
第 52 章	<p>Round the world! There is much in that <u>sound</u> to inspire proud feelings; but whereto does all that circumnavigation conduct? (237)</p> <p>ピークオッド号が会ったアルバトロス号は、まるで幽霊のような姿であった。上記は、そのアルバトロス号と別れた後に、エイハブが「帆をあげろ、世界一周に出発！」と号令をかけたことに対するイシュメールの言葉である。「世界一周」という言葉の響きをもたらす高揚感に懐疑的な疑問を呈している。言葉の響きと、その言葉の指す意味への思索が語られており、音声表現に分類する。</p>

第 54 章	<p>But in order to insure the speediest end to the voyage, they all agreed to another thing—namely, not to <u>sing out</u> for whales, in case any should be discovered. (254)</p> <p>タシュテゴが、タウン・ホー号で起きた出来事をその乗組員から伝え聞いた話。たとえモービィ・ディックを発見しても叫び声はあげないことを仲間と示し合わせていたが、モービィ・ディックを見つけた瞬間に乗組員の一人が本能的に叫んでしまう。この叫びも第 35 章と同様、人間の感情のほとぼしりであり、“sing out”には、音声も伴っていると考えられるので音声表現に分類する。</p>
第 71 章	<p>Meantime, Gabriel, ascending to the main-royal mast-head, was tossing one arm in frantic gestures, and <u>hurling</u> forth prophecies of speedy doom to the sacrilegious assailants of his divinity. Now, while Macey, the mate, was standing up in his boat’s bow, and with all the reckless energy of his tribe was venting his <u>wild exclamations</u> upon the whale, and essaying to get a fair chance for his poised lance, (316)</p> <p>ナンターケット船籍のジェロボーム号の話である。この船はガブリエルと名乗るいかさま師に牛耳られており、ガブリエルはモービィ・ディックを攻撃するなどと警告していた。ジェロボーム号はモービィ・ディックに出会い、一等航海士メイシーはガブリエルの言葉を見無視し、鯨に向かっていった。ガブリエルはモービィ・ディックを神と崇め、攻撃する者への予言の宣託をわめく。メイシーはそれを見無視して、モービィ・ディックに向けて叫び声をあげる場面である。声と声の競演のようでもあり、口述的な表現であるので音声表現と見做す。</p>
第 81 章	<p>So have I seen a bird with clipped wing, making affrighted broken circles in the air, vainly striving to escape the piratical hawks. But the bird has a <u>voice</u>, and with plaintive cries will make known her fear; but the fear of this vast dumb brute of the sea, was chained up and enchanted in him; he had <u>no voice</u>, save that choking respiration through his spiracle, and this made the sight of him unspeakably pitiable; (354-55)</p> <p>この文章で、イシュメールは、小鳥には声があるのに、鯨は声をもたないことについて比較している。本文第 3 節でも取り上げ考察しているが、声による感情表現と伝達機能について語られているため、音声表現としても位置付ける。</p>
第 102 章	<p>The weaver-god, he weaves; and by that weaving is he deafened, that he hears no mortal <u>voice</u>; and by that <u>humming</u>, we, too, who look on the loom are deafened; and only when we escape it shall we hear the thousand <u>voices</u> that speak through it. For even so it is in all material factories. The <u>spoken words</u> that are inaudible among the flying spindles; those same words are plainly heard without the walls, bursting from the opened casements. Thereby have villainies been detected. Ah, mortal! then, be heedful; for so, in all this din of the great world’s loom, thy subtlest thinkings may be <u>overheard</u> afar. (450)</p> <p>本章はトランク島にある鯨の骸骨について書かれている。海に打ち上げられた鯨は骸骨となってから峡谷に運ばれ、椰子の木が壮大な寺院のようにそれを守っていた。大地は勤勉な職工の織機のように、蔓が縦糸と横糸を為し、花々が姿を現す絨毯が敷かれていた。人間が神に問いかけても、織り手である神は、織機の噪音で耳が塞がれて人間の声を聞くことができない、と語り手はいう。そして、人間も同じように、その場を逃れてこそ、機織りを通して語りかける人の声を聞くことができるという。うるさい工場の中では、聞き取れない話し言葉が、開け放たれた窓からは聞こえてしまい、悪事が露見することもあると語る。本文第 1 節の第 37、43、47 章などで静けさと騒がしさの対比表現について考察したが、この章でも大きな音は時に真実の声を隠してしまうが、小さな声で語られる真実は、遠くの思いもかけないところから聞こえてしまうこともあると、音声の強弱の妙が表現されており、音声表現に分類する。</p>
第 110 章	<p>Form two and two! Let’s make a General of him! Ho, where’s his harpoon? Lay it across here.—<u>Rig-a-dig, dig, dig! huzza!</u> (479)</p>

第 110 章	<p>ピップは溺れたショックで記憶を失い、知るはずのない古代の言葉を語る。そして、記憶は失っても、音楽は身についており、衰弱して横たわるクィークェグへ、行進曲と称してタンバリンを鳴らす。古代の言葉と音楽の融合、音楽の普遍的な一面や音楽の身体性²⁹など音楽の様々な性質や様態が描かれている。本文第 1 節においても、本章のピップが語る古代の言葉について論じているが、この文章は割愛している。</p>
第 113 章	<p>“Well, well; no more. Thy shrunk voice <u>sounds</u> too calmly, sanely woeful to me.” (487)</p> <p>エイハブが鍛冶屋のパーズに、火花の中にいるのになぜ、やけどをしないのかと尋ねると、全身やけどだからこれ以上やけどしないと答える。その答えに返したエイハブの言葉が、上記である。パーズの声があまりにも穏やかなので、かえって哀れに聞こえるというのである。本文第 2 章第 3 節で論じたように、シェイクスピアの『リア王』の主人公リア王とエイハブには狂気の中にも正気がみてとれるという類似性があった。そして、それは、攻撃的な怒りと共にあった。それに対して、パーズは悲劇の中でどこまでも正気のままである。エイハブにも狂気のなかにも冷静に正気を保っている部分がある。そして、エイハブ自身がそのことを苦しいと感じていることがわかる場面である。エイハブがパーズの言葉の響きから正気の悲しさを読みとっていることから音声表現に位置付けた。</p> <p>But ere he entered his cabin, a light, unnatural, half-bantering, yet most piteous <u>sound</u> was heard. Oh, Pip! thy wretched <u>laugh</u>, thy idle but unresting eye; all thy strange mummeries not unmeaningly blended with the black tragedy of the melancholy ship, and mocked it! (490)</p> <p>エイハブが船長室に入ろうとするとき、ピップの笑い声が聞こえてくる。メルヴィルは、ピップの笑い声が“piteous sound”と不自然で哀れに聞こえることを強調している。ピークオッド号の悲劇の暗さは“black”と表現され、闇の深く暗いことを表現している。故郷を離れ、そしてボートから海に落ちたピップによる奇妙な狂言は、「憂鬱な船の黒い悲劇」と混ざり合いながらも、それを嘲笑していると語られている。つまり、ピップの狂言はピークオッド号の悲劇と無関係ではないと言っているのである。そのピップの狂態の劇もメルヴィルの描く闇と光の表現の一つである。ここでは、ピップの悲劇と、ピークオッド号の悲劇をピップの声の響きで同調させて描いていることから、音声表現と見做す。</p>
第 117 章	<p>[T]hat spectrally played round the whale, and tapped the light cedar planks with their tails. A <u>sound</u> like the moaning in squadrons over Asphaltites of unforgiven ghosts of Gomorrah, ran shuddering through the air. (498)</p> <p>ピークオッド号は、4 頭の鯨をしとめた。エイハブのしとめた鯨だけは、その場に放置され、エイハブのボートがそばで一夜を過ごすことになった。その時の様子が上記のように語られている。サメは鯨の周りを妖しく戯れ、ボートの杉板を尻尾でたたいていた。赦されることのないゴモラの亡霊が、アスファルタイテス湖の上を駆ける嘆き声のように聞こえた、とある。本文第 1 節では、文化背景によって同じ音も異なって聞こえ、受け取り方に相違があることを論じた。ここでは、サメがボートを叩く音が亡霊の声のようであったと、場所や時間などの状況の相違により、音が嘆き声にも聞こえることが描かれているため、音声表現に位置付ける。</p>

²⁹ 川口明子は、音楽が口承的に時間をかけて覚えられ身体に記憶されることを、伝統音楽の口頭伝承を事例として考察している（川口 30-40）。

第 132 章	<p>Starbuck saw the old man; saw him, how he heavily leaned over the side; he seemed to <u>hear</u> in his own true heart the measureless <u>sobbing</u> that stole out of the centre of the serenity around. (543)</p> <p>本章は、本文第 2 章第 4 節で取り上げ詳細に検証している。</p> <p>この引用文は、スターバックが、船べりから海に涙を落としているエイハブの様子を見た際の描写である。スターバックには、エイハブが自分の心に耳を傾けその泣き声を聞いているようにみえた。語り手イシュメールが、スターバックの視点を把握し、さらにスターバックがエイハブの思考を推測している。</p> <p>日頃の傲慢なエイハブとは異なることに気づいたスターバックの推測は正しかったことが、この後に続く二人の会話からわかる。メルヴィルはここでも語り手の視点を柔軟に変化させ、エイハブの涙が単純な感情の発露ではなく、自分を内省した結果であることを示唆している。これまで長く続いたピークオッド号の航海の末にモービー・ディックと出会う航海記上においても、エイハブの気持ちの変化においても転換点となっている。エイハブが自分の心に耳を傾け、その泣き声を聞く場面であるので音声表現に分類する。</p>
第 133 章	<p>As he was thus walking, uttering <u>no sound</u>, except to hail the men aloft, or to bid them hoist a sail still higher, or to spread one to a still greater breadth— (553)</p> <p>ピークオッド号によるモービー・ディック追跡 1 日目。本章について、本文ではエイハブのセリフの口述性を指摘している。この文章では、エイハブは、モービー・ディックの反撃で全身にダメージを負い、帆の上げ下ろしや展縮の命令と檣上の者への呼びかけ以外は何も話さない。無言との対比描写は、命令と呼びかけの口述性を際立たせており、音声表現と見做した。</p>
第 134 章	<p>“Why <u>sing</u> ye not <u>out</u> for him, if ye see him?” cried Ahab, when, after the lapse of some minutes since the first cry, no more had been heard. (557)</p> <p>ピークオッド号のモービー・ディック追跡 2 日目。乗組員たちが一体となって、モービー・ディックへ立ち向かう。モービー・ディック発見の合図から、次の知らせがないことに対して、エイハブが叫ぶ場面である。エイハブのセリフ中では、発見の際の乗組員のはやる気持ちが表れる声の響きや口述性に対して“sing”が使われている。一方、地の文では“cry”が使われている。“cry”は口述的ではあるが、そこに音楽性は表現されていない。エイハブが乗組員に語りかけるときには、鯨発見の知らせの叫びに“sing”が使われ、叫びが歌、音楽へとつながることが示唆されている。このセリフと地の文での叫びの使い分けにより、口述性や音声の差異が示されている。これらの点から、音声表現に位置付ける。</p>

第 2 節 音楽表現

第 9 章	<p>[I]n such tones he commenced <u>reading</u> the following <u>hymn</u>; but changing his manner towards the concluding stanzas, burst forth with a <u>pealing</u> exultation and joy — (41)</p> <p>“My <u>song</u> for ever shall record That terrible, that joyful hour; I give the glory to my God, His all the mercy and the power.”</p> <p>Nearly all joined in <u>singing</u> this hymn, which swelled high above the howling of the storm. (42)</p> <p>マッブル神父が頌歌を読み、それが歌に変化し、会衆はこれに和し、その声が嵐の咆哮を凌駕するかのようになる場面である。音声表現と音楽表現があり、この二つが融合する表現がみられるため、本章は音楽表現にも分類する。</p>
-------	--

第 27 章	<p>When close to the whale, in the very death-lock of the fight, he handled his unpitied lance coolly and off-handedly, as a <u>whistling</u> tinker his hammer. He would <u>hum over his old rigadig</u> tunes while flank and flank with the most exasperated monster. (118)</p> <p>二等航海士のスタッフは、運を天にまかせている呑気な性分の者として描かれている。その彼の性格を表す行動の一つとして、鼻歌を歌いながら、死に物狂いの鯨の間近にボートをつけて闘う様子があげられている。ここでのスタッフの口ずさみは、これまでにみた船員たちの唱和とは性格が異なる。ハンマーを打つときの口笛のように、と例えてあることから、他の者と調子を合わせているのではなく、自分の心のままに気軽な調子で口ずさんでいることがわかる。ピークオッド号の船員たちの音楽には、その働きの差異による二つの歌のパターンをみることができよう。捕鯨のために他の乗組員たちと協調するための音楽と、この文章にみられる感情の発露という個人的な音楽である。音楽表現に分類する。</p>
第 40 章	<p style="text-align: center;">DUTCH SAILOR.</p> <p>Grand snoozing to-night, maty; fat night for that. I mark this in our old Mogul's wine; it's quite as deadening to some as filliping to others. We <u>sing</u>; they sleep—aye, lie down there, like ground-tier butts. (174)</p> <p style="text-align: center;">OLD MANX SAILOR.</p> <p>I wonder whether those jolly lads bethink them of what they are <u>dancing</u> over. I'll <u>dance</u> over your grave, I will—that's the bitterest threat of your night-women, that beat head-winds round corners. O Christ! to think of the green navies and the green-skulled crews! Well, well; belike the whole world's a ball, as you scholars have it; and so 'tis right to make one ball-room of it. <u>Dance</u> on, lads, you're young; I was once. (175)</p> <p><i>(They cease <u>dancing</u>, and gather in clusters. Meantime the sky darkens—the wind rises.)</i> (175)</p> <p style="text-align: center;">MALTESE SAILOR. <i>(Reclining and shaking his cap.)</i></p> <p>It's the waves'—the snow-caps' turn to jig it now. They'll shake their tassels soon. Now would all the waves were women, then I'd go drown, and <u>chasse</u> with them evermore! There's naught so sweet on earth—heaven may not match it!—as those swift glances of warm, wild bosoms in the <u>dance</u>, when the over-arboring arms hide such ripe, bursting grapes. (176)</p> <p>甲板での乗組員たちによる宴の様子。様々な歌やダンスの様子が描写されており、本章は、本文でも第 2 節の音楽表現で考察しているが、上記部分については割愛したため、ここに記載する。</p>
第 99 章	<p>"I <u>look</u>, <u>you</u> <u>look</u>, <u>he</u> <u>looks</u>; <u>we</u> <u>look</u>, <u>ye</u> <u>look</u>, <u>they</u> <u>look</u>." "Upon my soul, he's been studying Murray's Grammar! Improving his mind, poor fellow! But what's that he says now—hist!" "I <u>look</u>, <u>you</u> <u>look</u>, <u>he</u> <u>looks</u>; <u>we</u> <u>look</u>, <u>ye</u> <u>look</u>, <u>they</u> <u>look</u>." "Why, he's getting it by heart—hist! again." "I <u>look</u>, <u>you</u> <u>look</u>, <u>he</u> <u>looks</u>; <u>we</u> <u>look</u>, <u>ye</u> <u>look</u>, <u>they</u> <u>look</u>." "Well, that's funny." "And I, <u>you</u>, and <u>he</u>; and <u>we</u>, <u>ye</u>, and <u>they</u>, are all bats; and I'm a crow, especially when I stand a'top of this pine tree here. <u>Caw!</u> <u>caw!</u> <u>caw!</u> <u>caw!</u> <u>caw!</u> <u>caw!</u> Ain't I a crow? And where's the scare-crow? There he stands; two bones stuck into a pair of old trowsers, and two more poked into the sleeves of an old jacket." . . . <u>Cook!</u> ho, <u>cook!</u> and <u>cook</u> us! <u>Jenny!</u> <u>hey</u>, <u>hey</u>, <u>hey</u>, <u>hey</u>, <u>hey</u>, <u>Jenny</u>, <u>Jenny!</u> and get your hoe-cake done!" (434-35)</p> <p>本章は本文第 1 節でも、言葉が音楽のように変化していく様子について考察を</p>

第 99 章	行った。ピップの一人語りには、独自の新しいリズムが創出される可能性も示唆されており、音楽表現としても位置付けた。
第 106 章	<p>[A]nd he too plainly seemed to see, that as the most poisonous reptile of the marsh perpetuates his kind as inevitably as the sweetest <u>songster</u> of the grove; . . . and soft <u>cymballing</u>, round harvest-moons, we must needs give in to this: (464)</p> <p>エイハブは、茂みにいる甘い歌声の鳥と同じように有毒の爬虫類も種を永らえていることに気づく。ここでは、幸福が鳥の甘い歌声で象徴されている。しかし、毒をもつ爬虫類は歌わない。さらに、干し草を作る喜びに満ちた太陽と、柔らかなシンバルの音を響かせるような中秋の満月がありながらも、神は常に喜びに満ちているわけでないエイハブは考える。本文第 2 節では、音楽による協調性や感情の発露について考察してきた。太陽の光には牧草を干し草に変える強い力がある。一方月には労働の疲れを癒す音楽のような優しさがあり、強弱の違いはあるが、共に喜びの象徴となっている。この文章では、本論文の第 2 章第 2 節で確認した、メルヴィルがホーソーンの作品に見出し共感した光と影の思想をみることができ。鳥の歌声やシンバルの音で幸福や喜びが象徴されているが、それが全能ではないことが語られており、音楽表現に分類する。</p>
第 112 章	<p>[A]lways had the young and loving healthy wife listened with no unhappy nervousness, but with vigorous pleasure, to the stout <u>ringing</u> of her young-armed old husband's hammer; whose reverberations, muffled by passing through the floors and walls, came up to her, not unsweetly, in her nursery; and so, to stout Labor's iron <u>lullaby</u>, the blacksmith's infants were rocked to slumber. (485)</p> <p>鍛冶屋パースが幸せだった頃の家の描写である。地下で働くパースのハンマーの力強い音は、床や壁を伝って上の階にいる子どもの子守歌となり、妻や子どもに安心感と幸せをもたらしていたことがわかる。本文第 2 節では、ハミングや頌歌が慰めや歓喜とつながるものであることを検証したが、この文章ではハンマーの音の子守歌に見立て、音楽が幸福の象徴として描かれていることから、音楽表現に位置付ける。</p> <p>[A]nd wonderful, new-life adventures; and from the hearts of infinite Pacifics, the thousand mermaids <u>sing</u> to them – (486)</p> <p>全てを失った鍛冶屋は放浪の旅に出るが、自殺することはためらわれた。そのとき、全てを受容する海から、人魚たちが海へ誘う歌が聞こえてくる。鍛冶屋に聞こえてきた人魚たちの声は、妻や子どもへの懺悔の気持ちと自死への恐怖との板挟みから生み出された、己の声であろう。海は、決して楽な場所としては描かれていないが、陸での生活に興味がなくなったイシュメールを受け入れたように、別の生活、場所を求める者に開かれた場所として描かれている。海への誘いが人魚の歌で表現されているため、音楽表現に分類する。</p>
第 115 章	<p>And jolly enough were the sights and the <u>sounds</u> that came bearing down before the wind, some few weeks after Ahab's harpoon had been welded. (493)</p> <p>As this glad ship of good luck bore down upon the moody Pequod, the barbarian <u>sound</u> of enormous drums came from her forecandle; and drawing still nearer, a crowd of her men were seen standing round her huge try-pots, which, covered with the parchment-like <u>poke</u> or stomach skin of the black fish, gave forth a <u>loud roar</u> to every stroke of the clenched hands of the crew. On the quarter-deck, the mates and harpooners were dancing with the olive-hued girls who had eloped with them from the Polynesian Isles; while suspended in an ornamented boat, firmly secured aloft between the foremast and mainmast, three Long Island negroes, with <u>glittering fiddle-bows</u> of whale ivory, were presiding over the hilarious jig. (494)</p> <p>ピークオッド号はナンターケット籍船バチュラー号に会う。バチュラー号は信</p>

第 115 章	<p>号旗や国旗、小旗などで船中を飾りたて、製油窯をドラムに仕立てて、乗組員がこぶしでそれを叩き、音を轟かせていた。その陽気で愉快的様が、船上の“sights and the sounds”と要約されて一言で描かれている。</p> <p>パチュラー号が近づいてくると、野蛮な太鼓の大きな音が聞こえてきた、と語られている。ここで聞こえてくる太鼓の音は、洗練された太鼓の音ではなく、乱暴ではあるが歓びの感情に満ちた音として描かれている。甲板では、船員たちが、踊ったり、フィドルを弾いたりしていた。野蛮ではあるが、大漁に沸く陽気な演奏の様子が描かれており、本文第 2 節で考察したメルヴィル自身の幼少時の音楽体験や自身の航海での経験、あるいは minstrel・ショーなどの様子も織り込まれた音楽表現の場面であろう。</p>
第 119 章	<p>“Now jump overboard, and <u>sing</u> away, if thou must!” (504)</p> <p>この文章は、嵐の中でのスタッフの歌に対するやりとりにおけるスターバックの言葉である。この後、マストにセント・エルモの炎が燃える。本文第 2 節でも賛美歌かあるいは、それから逸脱した捕鯨向けの歌かという対立的選択について考察しているが、この火には、捕鯨向けの歌を歌っていた者も頭を垂れ、慈悲を願う。本文章もこれらの出来事の一部であり音楽表現に位置付けられる。</p>
第 123 章	<p>Instantly the yards were squared, to the lively <u>song</u> of “Ho! the fair wind! oh-he-yo, cheerly men!” the crew <u>singing</u> for joy, that so promising an event should so soon have falsified the evil portents preceding it. (514)</p> <p>台風がかなりおさまり、3本のマストは新しく縮帆され、船はふたたび航行できるようになった。その後、順風になり、乗組員は喜びの歌を共に歌い調子を合わせながら、帆桁の向きを変える。歌で乗組員同士のリズムを合わせる様子が描かれていることから、音楽表現に分類する。</p>

第 4 節 環境音表現

第 54 章	<p>But the hours of darkness passed in peace; the men who still remained at their duty toiling hard at the pumps, whose <u>clinking and clanking</u> at intervals through the dreary night dismally <u>resounded</u> through the ship. (252)</p> <p>タウン・ホー号の事件の一場面。謀反を起こした者たちは船首楼に閉じ込められる。その夜おそくまでポンプで水をかきだす音の響きで、不吉な船内の雰囲気を表しているため、環境音表現に分類する。</p>
第 58 章	<p>[E]ven so these monsters swam, making a strange, grassy, cutting <u>sound</u>; and leaving behind them endless swaths of blue upon the yellow sea. (272)</p> <p>But it was only the <u>sound</u> they made as they parted the brit which at all reminded one of mowers. (272)</p> <p>ピークオッド号は、クロゼ諸島の海域でオキアミの大海原に乗り入れた。オキアミはセミ鯨の主食である。セミ鯨が、奇妙な草が切られるような音を立ててオキアミを食べる様子が描かれている。しかし、草刈を思わせるのはそのオキアミの中を進むときの音だけであると注釈を入れている。ここでは、鯨が立てる音で、鯨が活着していることを表現しているため、環境音表現に分類する。</p>
第 60 章	<p>For, when the line is darting out, to be seated then in the boat, is like being seated in the midst of the manifold <u>whizzings</u> of a steam-engine in full play, when every flying beam, and shaft, and wheel, is grazing you. (280)</p> <p>鯨網と呼ばれる捕鯨用具について語られている章である。漕ぐ際に、鯨網は漕ぎ手の手首に触れることになる。そして、鯨網は、ボートの中で、ほぼあらゆる方向にねじれたり、歪んだりしている。その船内の危険な様子が、全開で運転している蒸気機関の音の中に座り、梁や軸や輪や器具が触れそうな状況に例えて語</p>

第 60 章	られている。蒸気音を介して、捕鯨が危険と共にあることを描いているので、環境音表現と見做す。
第 64 章	Very soon you would have thought from the <u>sound</u> on the Pequod's decks, that all hands were preparing to cast anchor in the deep; for heavy chains are being dragged along the deck, and thrust <u>rattling out</u> of the port-holes. But by those <u>clanking</u> links, the vast corpse itself, not the ship, is to be moored. (292) しとめた鯨をピークオッド号まで曳航し、鯨を船に舫うための作業の音が描写されている。重い鎖が甲板を引きずられて、ポートホールから降ろされる際に起きる大きな物音で、鯨の大きさを表現しているため、環境音表現と見做す。
第 86 章	The broad palms of his tail are flirted high into the air; then smiting the surface, the <u>thunderous concussion resounds</u> for miles. (377) 本章は、鯨の尾鰭についての章である。尾鰭の優美さや力強さを讃えた後、尾鰭の五つの動きについて述べている。その中の一つである水面を叩く動作について、尾鰭が水面を叩くときには、雷鳴のような音が鳴り響くと語られ、そのスケールの壮大さが音により表されているため、環境音表現に分類する。
第 102 章	The weaver-god, he weaves; and by that weaving is he deafened, that he hears no mortal <u>voice</u> ; and by that <u>humming</u> . (450) 本章はトランク島での場面であり、本表で音声表現として取り上げ、大きな音は時に真実の声を隠してしまうが、小さな声で語られる真実は、遠くの思いもかけないところから聞こえてしまうこともあると述べた。この文章では、織機の噪音を“humming”と表現し、神の耳を塞いでしまうと語られているため、環境音表現としても位置付ける。

*音表現の箇所は、下線で示している

*上記に取り上げたテキストは、本文第 3 章においては記述していないが、各節の音表現には含め、「表 2 シェイクスピアの影響と音表現との比較」に反映させている

*各節に区分けできない音表現については、複数の節に記載しているものがある

*本文第 3 章中、要約でのみ言及した音表現のテキストについては記載していない

参考文献

- Anderson, David. *Poems, chiefly in the Scottish dialect*. Aberdeen, Printed at the Star office for the author, 1826.
<https://archive.org/details/poemschieflyinsc00anderich/page/79/mode/2up>. Accessed 10 November 2023.
- Barbour, James. "The Composition of *Moby -Dick*." *American Literature*, vol. 47, no. 3, 1975, pp. 343-60.
- Branch, Watson G. editor. *Melville: The Critical Heritage*. Routledge & Kegan Paul, 1974.
- Dana, Richard Henry. *Two Years Before the Mast and Twenty-Four Years After*. P. F. Collier & Son Corp., 1937.
- Davis, Merrell R. and William H. Gilman, editors. *The Letter of Herman Melville*. Yale UP, 1960.
- Duyckinck, Evert A. "Melville's *Moby-Dick*, or *The Whale*. Second Notice." *The Literary Word*, 22 November 1851, https://archive.org/details/nby_754871/Duyckinck_Melvilles-Moby-Dick_p404_mod.jpg. Accessed 3 September 2022.
- Elliott, Emory. general editor. *Columbia Literary History of the United States*. Columbia UP, 1988.
- Foerster, Norman. *A survey of American Literature: Image of America*. U of Notre Dame P/Kinseido, 1965.
- Gura, Philip F. *The Wisdom of Words: Language, Theology, and Literature in the New England Renaissance*. Wesleyan UP, Distributed by Harper & Row, 1985.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. edited by William Charvat, et al., vol.10. Ohio State UP, 1974.
- Hayford, Harrison. "Unnecessary Duplicates: A Key to the Writings of *Moby-Dick*." *New Perspective on Melville*, edited by Faith Pullin, Edinburgh UP, 1978, pp. 128-61.
- Howard, Leon. *Herman Melville: A Biography*. U of California P, 1951.
- Jonik, Michael. *Herman Melville and the Politics of the Inhuman*. Cambridge UP, 2018.
- Leyda, Jay. *The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville, 1819-1891*, Vol.1, Gordian Press, 1969.
- Melville, Herman. *Billy Budd, Sailor: (An Inside Narrative)*. Edited by Harrison Hayford and Merton M. Sealts, Jr, U of Chicago P, 1962.
- . *Clarel: A Poem and Pilgrimage in the Holy Land*. Edited by Harrison Hayford, et al., Historical and critical note by Walter E. Bezanson, Northwestern UP/ Newberry Library, 1991.
- . "Hawthorne and His Mosses". *The Piazza Tales and Other Prose Pieces, 1839-1860*. Edited

- by Harrison Hayford, et al., Northwestern UP/ Newberry Library, 1987, pp239-53.
- . *Moby-Dick or The Whale*. Edited by Harrison Hayford, Hershel Parker, and G. Thomas Tanselle, Northwestern UP/Newberry Library, 1988.
- . *Redburn, His First Voyage: Being the Sailor-boy Confessions and Reminiscences of the Son-of-a-Gentleman, in the Merchant Service*. Edited by Harrison Hayford, Hershel Parker and G. Thomas Tanselle, Northwestern UP/Newberry Library, 1969.
- . *Typee: A Peep at Polynesian Life*. Edited by Harrison Hayford, Hershel Parker and G. Thomas Tanselle, Northwestern UP/Newberry Library, 1968.
- . *White-Jacket: or, The World in a Man-of-War*. Edited by Harrison Hayford, Hershel Parker and G. Thomas Tanselle, Northwestern UP/Newberry Library, 1970.
- The Oxford English Dictionary*, second ed.. vol. xv. Clarendon Press, 1989.
- Portelli, Alessandro. *The Text and the Voice: Writing, Speaking, and Democracy in American Literature*. Columbia UP, 1994.
- Roediger, David R. *The Wages of Whiteness: Race and the Making of the American Working Class*. Verso, 1992.
- Sten, Christopher. *Sounding the Whale: Moby-Dick as Epic Novel*. The Kent State UP, 1996.
- Stuckey, Sterling. *African Culture and Melville's Art: The Creative Process in Benito Cereno and Moby-Deck*. Oxford UP, 2009.
- Webster, Noah. *American Dictionary of the English Language*. v. 1, v.2. S. Converse, 1828/Kodansha,1976.
- . *American Dictionary of the English Language*. 1844. <https://edl.byu.edu/webster>
Accessed 2023.8.30.
- Wright, Joseph. *The English dialect Dictionary: being the complete vocabulary of all dialect words still in use, or known to have been in use during the last two hundred years*. v. 5. Oxford UP, 1981.
- 網野徹哉・橋川健竜『南北アメリカの歴史』、放送大学教育振興会、2014年。
- 有賀貞ほか『アメリカ史』1（世界歴史大系）、山川出版社、1994年。
- 池上嘉彦『記号論への招待』、岩波書店、1984年。
- 入子文子『メランコリーの垂線—ホーソンとメルヴィル』、関西大学出版部、2012年
- エリオット、エモリー編『コロンビア米文学史』、コロンビア米文学史翻訳刊行会訳、山口書店、1997年。
- 大野一之「メルヴィルの悲劇的ヴィジョンと『白鯨』(I)」『愛媛大学法文学部論集 文学科編』31号、1996年、69-91頁。
- 大橋健三郎編『鯨とテキスト—メルヴィルの世界』、国書刊行会、1983年。
- 大村秀雄『鯨の生態』、共立出版、1974年。

- 大山俊一『シェイクスピア人間観研究』、篠崎書林、1957年。
- 奥和弘『アメリカン・ルーツ・ミュージック—楽器と音楽の旅』、音楽之友社、2004年。
- 奥田恵二『「アメリカ音楽」の誕生—社会・文化の変容の中で』、河出書房新社、2005年。
- 、『アメリカの音楽—植民時代から現代まで』、音楽之友社、1970年。
- オーデン、W.H.『怒れる海—ロマン主義の海のイメージ』、沢崎順之助訳、南雲堂、1962年。
- オールソン、チャールズ『わが名はイシュメイル』、島田太郎訳、開文社出版、2014年。
- 大和田俊之『アメリカ音楽史—ミンストレル・ショー、ブルースからヒップホップまで』、講談社、2011年。
- 、『批評家メルヴィル—"Hawthorne and His Mosses"における国家と文学』『慶応義塾大学日吉紀要. 英語英米文学』第46巻、2005年、143-56頁。
- オング、W.J.『声の文化と文字の文化』、桜井直文・林正寛・糟谷啓介訳、藤原書店、1991年。
- 加藤秀弘・中村玄編著『クジラ・イルカの疑問50』、成山堂書店、2018年。
- 亀井俊介『アメリカ文学史講義 1—新世界の夢—植民地時代から南北戦争まで』、南雲堂、1997年。
- 、『サーカスが来た！—アメリカ大衆文化覚書』、岩波書店、1992年。
- 川口明子「口頭伝承と身体性—スダ(西ジャワ)の伝統音楽の学習を事例として」『音楽教育実践ジャーナル』第6巻第2号、2009年、30-40頁。
- 川原繁人『ビジュアル音声学』、三省堂、2018年。
- 神田乃武・南日恒太郎編『英和双解熟語大辞典』、有朋堂書店、1909年/ゆまに書房、1998年。
- 北川純子「社会学からのアプローチ」『音楽はなぜ心に響くのか—音楽音響学と音楽を解き明かす諸科学』、日本音響学会編、コロナ社、2011年、60-87頁。
- グッデン、フィリップ『物語英語の歴史』、田口孝夫監訳、悠書館、2012年。
- 源河亨『悲しい曲の何が悲しいのか—音楽美学と心の哲学』、慶応義塾大学出版会、2019年。
- 『研究社新和英辞典』第6版、研究社、2002年。
- 小泉文夫『音楽の根源にあるもの』、青土社、1977年。
- 齋藤勇『齋藤勇著作集』第3巻、研究社、1978年。
- 酒本雅之『砂漠の海—メルヴィルを読む』、研究社出版、1985年。
- ザックス、クルト『音楽の起源—東西古代世界における音楽の生成』、皆川達夫・柿木吾郎訳、音楽之友社、1969年。
- 、『音楽の源泉—民族音楽学的考察』、ヤーブ・クンスト編、福田昌作訳、音楽之友社、1970年。

- 佐藤憲一「『陸の物語』を腑分けする—『原-白鯨』抽出のための試論①」『文学研究論集』第34号、2016年、85-97頁。
- シェイクスピア『リア王』、斎藤勇訳、岩波書店、1974年。
- 『最新医学大辞典』第3版、医歯薬出版、2005年。
- ジュネット、ジュラル『物語のディスクール—方法論の試み』、花輪光・和泉諒一訳、書肆風の薔薇、1985年。
- ジョルダンニア、ジョーゼフ『人間はなぜ歌うのか?—人類の進化における「うた」の起源』、森田稔訳、アルク出版企画、2017年。
- 『新カトリック大事典』第1巻、研究社、1996年。
- 菅原光穂「19世紀における英語辞書の概観」『岐阜女子大学紀要』第33号、2004年、21-43頁。
- 杉野健太郎編責『アメリカ文化入門』、三修社、2010年。
- 『世界大百科事典』第1巻、改訂新版、平凡社、2007年。
- 千石英世『白い鯨のなかへ—メルヴィルの世界』増補版、彩流社、2015年。
- 曾我部学『アメリカ・ピューリタニズム系譜の作家たち—エドワーズ、エマソン、ホーソン、メルヴィル』、文化書房博文社、2005年。
- 互盛央『言語起源論の系譜』、講談社、2014年。
- 高橋利明「魂の交響と音楽の発見—*Moby-Dick*132章"The Symphony"のAhabの一滴の涙とは何か」『日本大学文理学部人文科学研究科研究紀要』67、2004年、21-34頁。
- 竹林滋ほか『アメリカ英語概説』、大修館書店、1988年。
- 巽孝之『「白鯨」アメリカン・スタディーズ』、みすず書房、2005年。
- 寺沢みづほ「テーマの狭さが生み出す壮大さ『白鯨』解明 I」『学術研究 英語・英文学編』第53号、2005年、23-38頁。(A)
- 、「テーマの狭さが生み出す壮大さ『白鯨』解明 II」『早稲田大学大学院教育学研究科紀要』第15号、2005年、89-103頁。(B)
- 寺田建比古『神の沈黙—ハーマン・メルヴィルの本質と作品』、筑摩書房、1968年。
- ドリン、エリック・ジェイ『クジラとアメリカ—アメリカ捕鯨全史』、北条正司ほか訳、原書房、2014年。
- 中村紘一『メルヴィルの語り手たち』、臨川書店、1991年。
- ニーチェ、F.『悲劇の誕生』、秋山英夫訳、岩波書店、1966年。
- バーダマン、ジェームス・M.・里中哲彦『はじめてのアメリカ音楽史』、筑摩書房、2018年。
- ノートン、メアリー・ベスほか『アメリカの歴史』第2巻、白井洋子ほか訳、三省堂、1996年。
- 野村良雄『音楽と宗教』、音楽之友社、1952年。

- 橋本安央『痕跡と祈り—メルヴィルの小説世界』、松柏社、2017年。
- ハーツ、PR.『ゾロアスター教』、奥西峻介訳、青土社、2004年。
- パノフスキー、エルヴィン『イコノロジー研究』、浅野徹ほか訳、美術出版社、1971年。
- ビュヒャー、カール『作業歌—労働とリズム』、高山洋吉訳、刀江書院、1970年。
- フォースター、ノーマン『アメリカの姿—文学を通して見た』、待鳥又喜訳、金星堂、1967年。
- 藤井知昭『「音楽」以前』、日本放送出版協会、1978年。
- 、「ゾロアスター教徒の衣裳：西アジア収集の回想」『国立民族学博物館研究報告』第1巻第2号、1976年、427-30頁。
- プロップ、ウラジーミル『昔話の形態学』、北岡誠司・福田美智代訳、白馬書房、1983年。
- 『ブリタニカ国際大百科事典』第16巻、フランク・B. ギブニー編、ティビーエス・ブリタニカ、1995年。
- ベンヤミン、ヴァルター『複製技術時代の芸術』、佐々木甚一編、(ヴァルター・ベンヤミン著作集2)、晶文社、1970年。
- ボー、アルバート・C.『英語史』第3版、永嶋大典ほか訳、研究社出版、1981年。
- 星野勝利『「白鯨」における『脱出』の構造—ビルダド船長の歌に関する考察』『岩手大学教育学部研究年報』第35巻、1975年、39-49頁。
- 堀内正規『「白鯨」探究—メルヴィルの〈運命〉』、小鳥遊書店、2020年。
- 牧野有通『世界を覆う白い幻影—メルヴィルとアメリカ・アイデオロギー』、南雲堂、1996年。
- マシーセン、F.O.『アメリカン・ルネサンス—エマソンとホイットマンの時代の芸術と表現』下、飯野智之ほか訳、上智大学出版、2011年。
- 三木成夫『三木成夫—いのちの波』(Standard books)、平凡社、2019年。
- 水口博也『クジラ・イルカのなぞ99—世界の海をめぐる写真家が答えるクジラの仲間のふしぎ』、偕成社、2012年。
- 三輪宣彦『「総合的な学習の時間」に関する—考察—音楽の起源を捉えて—』『県立長崎シーボルト大学国際情報学部紀要』第4号、2003年、67-77頁。
- メルヴィル、ハーマン『クラレル—聖地における詩と巡礼』、須山静夫訳、南雲堂、1999年。
- 、『白いジャケツ』坂下昇訳、(メルヴィル全集、第6巻)、国書刊行会、1982年。
- 、『タイピー』、土岐恒二訳、『アシャー館の崩壊。タイピー』(世界文学全集 愛蔵版、14)、集英社、1976年。
- 、『タイピー』、坂下昇訳、(メルヴィル全集、第1巻)、国書刊行会、1981年。
- 、『白鯨』上中下巻、阿部知二訳、岩波書店、1956-57年。

- ――、『白鯨』上下巻、坂下昇訳、講談社、1973年。
- ――、『白鯨』上下巻、坂下昇訳、(メルヴィル全集、第7、8巻)、国書刊行会、1982年。
- ――、『白鯨』上下巻、田中西二郎訳、新潮社、2006年。
- ――、『白鯨』上中下巻、八木敏雄訳、岩波書店、2004年。
- ――、『ビリー・バッド他』、坂下昇訳、(メルヴィル全集、第10巻)、国書刊行会、1982年。
- ――、『レッドバーン』、坂下昇訳、(メルヴィル全集、第5巻)、国書刊行会、1982年。
- メルヴィル、ハーマン・青山孝史『代書人バートルビー・ホーソーンとその苔・バートルビーの鏡』、デザインエッグ、2019年。
- 八木敏雄『「白鯨」解体』、研究社出版、1986年。
- 矢野安剛・池田雅之編著『英語世界のことばと文化』、成文堂、2008年。
- 山田真司『「音楽はなぜ心に響くのか」の解明に向けて』、『音楽はなぜ心に響くのか—音楽音響学と音楽を解き明かす諸科学』、日本音響学会編、コロナ社、2011年、198-215頁。
- 山本由美子『マニ教とゾロアスター教』、山川出版、1998年。
- 渡辺利雄『講義アメリカ文学史—東京大学文学部英文科講義録』第1巻、研究社、2007年。