

「ダブル」の諸相—スティーヴン・ミルハウザー 『作品展のカタログ—エドモンド・ムーラッシュ (1810-1846)の絵画』試論

小林 史子

1996年のピューリッツァー賞受賞者である小説家スティーヴン・ミルハウザー (Steven Millhauser, 1943~) の特徴を捉えて、数少ない彼の研究者のひとり、メアリー・キンジー (Mary Kinzie) はボルヘス (Jorge Luis Borges) との類似性を見るし、もうひとりの研究者ダグラス・ファウラー (Douglas Fowler) は彼を「リアリストを装ったファビュリストにしてパロディスト」“a fabulist disguised as a realist and a parodist” (Fowler 144) と呼ぶ。これらの見方に異議はない。リアリズムあるいはミニマリズムが主流となった1980年代、90年代に注目を集め始めたにもかかわらず、ミルハウザーは、同時代の主流にいる作家たちではなく、少し前に活躍した先輩たち、つまりジョン・バース (John Barth) などのポストモダニストたちにずっと近い特徴を備えているように思われる。バースの作品と同様、彼の構築する作品世界も複雑で難解で、洗練された魅力に溢れているのだ。

さて、本稿は彼が1991年に発表した中編小説『作品展のカタログ—エドモンド・ムーラッシュ (1810-1846) の絵画』 (*Catalogue of the Exhibition: The Art of Edmund Moorash (1810-1846)*)^{註1} を扱うものである。タイトルが示すように画家エド (マンド)・ムーラッシュの現存するとされる26点の作品を年代順に並べた美術カタログの形式を取った作品だ。カタログ形式小説とでも言おうか。エドが1828年から死ぬ直前の1846年までに描いた絵画に、美術展のカタログには付き物である、タイトル、製作年、画材、サイズについての情報が添えられている。カタログの書き手、つまり本作品の語り手は絵の内容と技法について細かく説明し、さらに製作時におけるエドの境涯、芸術上の持論、妹や友人たちとの交流などについて語る。現代人たる語り手は主としてエドの妹エリザベス (Elizabeth) の残した日記と手紙を資料とし、エド本人や友人たちの手紙、後世の研究者たちの著書などを援用して語りをすすめていく、という結構になっている。

サルツマン (Arthur M. Saltzman) によれば、ミルハウザーは「現代作家の中でもっとも勤勉なリスト・メーカーのひとり」“one of contemporary fiction’s most assiduous listmakers”であり、「ミルハウザーにとって、リストとは、芸術と人生、システムと変動、魔術的なものとありふれたもの、が合体する顕著なる境界面だ」“For Millhauser, lists are conspicuous interfaces where art and life, system and surge, the magical and the mundane coalesce.” (Saltzman 150) ということになる。そしてサルツマンはミルハウザーの好む博物館、アーケード、モールなどをリストの延長と見なす。そうすると美術カタログである本作品も立派な「リスト」であり、芸術と人生が合体する「境界面」と見なすことができよう。

この中編においては「ダブル」の要素がいやでも目につく。たとえばエドとエリザベスの兄妹に

はピニー (Pinney) 兄妹が「分身」のように寄り添う。そしてたとえば画家には「アッシャーの館」(“The House of Usher”)と題する、館と沼に映るその鏡像を描いた絵があり、語り手はここに「ダブルリングのモチーフ」“the motif of doubling” (81)を見る。語り手はこの他にも「ダブル」「ダブルリング」「ダブルネス」といった言葉を幾度となく使用して、この要素がエドの人生と芸術の双方に見られることを読者に気づかせる。この作品の中で「ダブル」は「分身」,「双子」のみならず、場合によっては「代役」や「変奏曲」などと意味を変化させ、その可能性が随所で追求されているのである。「ダブル」の諸相を考察することは、この作品、いや、この「リスト」の本質の解明に繋がることとなるだろう。

1. エドの人生における「ダブル」——兄妹たち

エドには「アッシャーの館」という絵があることは今述べたばかりだが、この他にもこの中編にはポウ (Edgar Allan Poe) の短編「アッシャー家の崩壊」“The Fall of the House of Usher” (1839)の影がありありと見える。後述するようにポウ以外のロマン派作家たちの作品もここには投影されているのだが、両者にはあまりに類似点が多いのだ。急いでそれらを述べてしまおう。①兄妹は田舎の山荘に二人だけで暮らしている。②彼らは芸術的に優れ、近親相姦的だと思えるほどに互いを支えあっている。③妹は奇病で若死にするが、兄もその直後に死ぬ。④兄妹には囚われ感がまわりついている。生きたまま納棺されたマデライン・アッシャー (Madeline Usher) を彷彿させる。⑤作品全体には陰鬱さが漂う。もちろんエドの絵画の持ち味と芸術至上主義とが陰鬱さの原因であるが、不毛や死を連想させる人名や地名もそれを強調する。なにしろ兄妹はストーン・ヒル (Stone Hill) に住み、ブラック・レイク (Black Lake) によく遊び、彼らの姓は「荒地」(Moor) と「遺灰」(ash) の合成語なのだから。

以上のことから分かるように、本作品は大筋において「アッシャー家の崩壊」のパロディーだと言ってもよいだろうし、「アッシャー家の崩壊」が本作品の主要なインターテキストを成すとも換言できるだろう。そして、それは取りも直さず、ここまでよく似ているのだから両作品自体が「双子」という「ダブル」の関係にあるということになるだろう。このとき当然主人公たち——ムーラッシュ兄妹とアッシャー兄妹——も「ダブル」を成していると考えられる。

そして「双子」という関係は両兄妹の間だけでなく、兄と妹の間にも存在するのではないだろうか。周知のようにアッシャー兄妹は文字通り生物学的な「双子」であると通常解釈されている。エドとエリザベスも、4歳違いだが「双子」と見なすことができると考えたい。彼らは同一の芸術観と感性を持ち、一体となって作品を創造するからである。精神的な「双子」と言ってよかろう。妹は兄にインスピレーションを与える人だ。まずは絵のモデルとして。ただしモデルといっても、後述するように、エドは反リアリズムの画家であるから現実の彼女の姿は描かない。描くのは彼女の本質である。そして兄への題材の提供者として。彼女はよく読書をして兄に読みきかせるのだ。すべてが読みきかせの結果ではないが、エドは虚構から題材を得ることが多い。ポウのみならずホフマン (E.T.A. Hoffmann), オウィディウス (Ovid), エドモンド・スペンサー (Edmund Spenser), グリム童話などからモチーフを得ている。兄はリアリズムを嫌うからこれは当然かもしれないが、妹も同様で、日記に次のような引用をしている。「僕の子供時代のおとぎばなしは人生から教わった真実よりも深い意味を持つ——シラー『ヴァレンシュタイン』」“The fairy tales of my childhood have a meaning deeper than the truths taught by life. —Schiller, *Wallenstein*.” (72)。つまりこれが兄と妹に共通する芸術観である。彼らは実人世よりも虚構の方に深い意味を見出すのだ。

こうした兄妹の役割と姿勢を象徴的に示す箇所がある。湖でのボート遊びのくだりである。妹が

ボートを漕ぎ、「エドマンドはスコットかブルワーの小説を読んではいなかったが開いたまま、枕にもたれて寝そべっている」“Edmund lying back against the pillow with a novel by Scott or Bulwer that he held open but did not read.” (71) ののである。読書家の妹がオールを使う。つまり彼女は兄の芸術的進路を切り開いているのだ。兄は読んではいないが、本を開いている。虚構と密接な関係を示す微妙な姿勢である。兄妹はこのように連携しているのである。

さて、再び兄と妹を組み合わせて、カップルとして考えてみよう。ムーラッシュ兄妹にはアッシャー兄妹だけでなくさらにもう二組の「分身」がいる。前述したピニー兄妹とヴェイル (Vail) 夫妻という変則的「兄妹」である。物語の進行につれて、「分身」が増殖するかのように次々と彼らは登場してくる。

ピニー兄妹が「分身」であることは明白すぎるほどだ。兄ウィリアム (William) はかつて画家をめざすが建築家となり、妹ソフィア (Sophia) は兄を支える。彼らも二人きりで山荘に住む。ソフィアは原因不明の、おそらくエリザベスと感応した結果と思われる病気にかかる、という具合にこの二組は似たパターンの生活を展開する。

ピニー兄妹とムーラッシュ兄妹は友情を深め、それこそダブルデートのように楽しく交流する。エドはこの頃「月の光」“Clair de lune”と題するめずらしく調和のとれた穏やかな絵を描く。そこには「空が湖の中にあり、湖が空の中にある」“The sky is in the lake, and the lake is in the sky” (75) ということが、つまり「地と天のダブルネス」“the doubleness of earth and sky” (75) が描かれているという。そしてそれについて語り手は『月の光』のダブルネスをある意味でおのおのがお互いのダブルになっている二組の仲のよいカップルの反映でないとは考え難い”“It is difficult not to see the doubleness of *Clair de lune* as in some sense a reflection of the two harmonious couples, each itself a double.” (76) と言う。月光のせいで湖面に空が映りこみ、さらに湖面の輝きが空に反射している様子を描いたものなのだろう。あたかも合わせ鏡のようであり、ここには二重の鏡像が描かれていることになる。そしてそれは「おのおのがお互いのダブル」を成す「カップル」の反映でもある、と語り手は言うのだ。

この場合、二組の「カップル」とは、もちろん兄妹の組み合わせを意味している。しかし他の組み合わせも考えられる。友人としてロールモデルとして、ピニー兄はエドを、ピニー妹はエリザベスを慕っているから、同性同士の似た組み合わせの「カップル」二組とも受け取れよう。また、まもなく兄たちはそれぞれ友人の妹へ恋を打ち明けることになるので、潜在的恋人の組み合わせとも取れるのである。

二組の兄妹は「分身」であるからこそ同じパターンの行動と反応を示す。兄たちは求愛し、妹たちは拒絶するというパターンである。エリザベスは兄エドを、ソフィアはエリザベスを、それぞれの求愛者よりも愛するがゆえに拒絶する。語り手は幾度となくはぐらかすが、エリザベスには兄への近親相姦的愛情を、そしてエリザベスを愛するソフィアにはレズビアン的傾向を見てとってまかまわないだろう。皮肉にも同じパターンの反応をしたばかりに、四人の間には追いつけっこのように一方通行の恋情ばかりが交錯するようになる。

やがて波風がたってくる。ソフィアはエリザベスがウィリアムを拒絶したことを残念がり、エドが妹を手放さないゆえと考える。ウィリアムも、エドがソフィアもエリザベスも共に手元に置きたいのではないかと、思い始めるのである。このようにピニー兄妹がエドを悪く感じるようになることが悲劇の発端だ。しかしムーラッシュ兄妹はこれに気がつかない。彼らにはピニー兄妹の心中より芸術の方が気になる。その極みは、奇病に罹り命尽きる頃エリザベスが、自分がウィリアムと結婚すればあなたはエドと結婚してくれるか、などとソフィアに口走ることだろう。自分の死後のエ

ドを心配するあまりの妄言であり、さすがにエリザベスはすぐ撤回するのだが、ソフィアはこれを承諾しそうになる。つまりどちらの妹も愛する者のために自己犠牲を厭わないのである。彼女らはここでも同じ反応を示すのだ。

次にもう一組の「兄妹」たるヴェイル夫妻について考えてみよう。夫婦である彼らを「兄妹」だと見なすのは乱暴かもしれない。しかし、彼らはあまりに上記二組の兄妹たちに似た属性を備えている。ヴェイルはエドの友人で、他の兄たちと同様、凡庸ではあるが画家として世に出ている。若い妻シャーロット（Charlotte）も他の妹たちと同様、病気になり死に瀕する。ただし妻の病気はエドへの恋煩いに起因する。年長の夫は愛する妻の命を慮るあまりに、不倫行為をエドに頼み、エドはそれに応える。エドはヴェイルの「代役」を勤めるのである。夫は別の男に身を委ねる妻を兄のように見守るしかない。ここでヴェイルは「兄」に転化し、変則的「兄妹」が誕生する。エリザベスとソフィアと異なり、ひとりシャーロットは肉体的欲望を満たすから、「妹」の属性たる「自己犠牲」から遠くに位置するよう見える。しかし彼女はエドの精神的愛の対象にはなれない。その対象者はソフィアであるからだ。結局シャーロットは夫の許に帰らざるをえない。この夫婦もまた一方通行の恋情に悩むばかりである。

ところで、「分身」のありようを探るという意味ではムーラッシュとピニーの二組の兄妹だけ存在すれば十分であろうに、なぜヴェイルまでが配置されるのであろうか。この三組によって、近親相姦的愛情、レズビアン的愛情、そして夫公認の姦通といういわば変則的な愛情のありかたが示され、「分身」がさらに複雑な「変奏曲」を奏でるさまを見ることができる。しかしそれだけであるまい。三組の兄妹が存在するからこそ、「分身」といってもまったく相等的ではなく、差異も有することを示せるのだ。その結果、以下のような「ダブル」の持つダイナミズムが浮かび上がるのではないだろうか。

ムーラッシュ兄妹は明らかに天才肌であるが、ピニー兄妹はそうではない。彼らは少々凡庸だ、と言ってもいいだろう。言い換えれば、彼らには日常性や現実性に根ざしている部分が多いのである。山荘で二人きりになる時間もムーラッシュ兄妹に比べると少なく、両親の住む街との行き来もある。画家を目指していたウィリアムは建築家に転向するが、ここにも彼の現実性の濃さが端的に表れているのではないか。しっかりとした構造や力学を属性にしなければ建築物は成立しない。エドのリアリズムを以ってしては、建築はたちゆかないだろう。ソフィアはピアノをよくするが、兄よりもさらに芸術的には凡庸である。エドの絵を理解できないばかりか、絵に不快感すら覚えるからである。自らの寝食をおろそかにしてエドに仕えるエリザベスに対しては、「母親のようないたわり」“a kind of maternal protectiveness” (74) の気持を以って論じ、彼女を苛立たせてしまうほど日常の些事に気を配る。彼らは生活上も芸術上もリアリズムに近い人たちである。

ヴェイル「兄妹」はさらにムーラッシュ兄妹から遠ざかる。「兄」は画家といってもエドが軽蔑してやまないタイプのリアリズムの風景画家であり、「妹」は自らの恋心をもてあまして恋煩いをするしかないほど幼い。語り手は彼女の芸術への関わりにはまったく言及していない。この「兄妹」の芸術性はピニーのそれよりもさらに凡庸で、日常性にまみれて生きている度合いが強い、と考えざるをえない。つまり、ムーラッシュ兄妹、ピニー兄妹、ヴェイル「兄妹」の順に芸術至上主義的鋭さはぼやけて、その分凡庸さと日常性をより備えたカップルになっていくのがわかる。（もちろん、この中編に潜在するもうひとつのカップル、アッシャー兄妹がこのランキングのトップに位置することは言うまでもない。ポウは彼らの日常性など描写していない。）ヴェイル「兄妹」は鮮明さをいっそう失う宿命にあるコピーのコピーにも似ている。

そうなるとうこう言えばいいだろうか。ムーラッシュ兄妹の芸術性を薄めた「分身」がピニー兄妹

であり、逆に言えば、ピニー兄妹の現実性・堅実性を薄めた「分身」がムーラッシュ兄妹だと。彼らは「おのおのがお互いのダブルになっている」のだからムーラッシュ兄妹を実物とすると、ピニー兄妹は鏡像となるし、その逆を想定すれば、実像と鏡像は逆転する。ここでは実像と鏡像は反転しうる存在として設定されているのである。

2. エドの芸術における「ダブル」——錬金術としての絵画

「アッシャーの館」には館とその鏡像が、そして「月の光」には二重の鏡像が、それぞれ描かれていることは前述した。鏡像とは本体の「分身」ではあるが虚像にはかならない。したがって、これらには実像と虚像というまことに原型的な「ダブル」の図が描写されていると考えられるだろう。ただし、この「ダブル」の場合、実像は虚像とあまり差がないほどに存在感が希薄であるらしい。「アッシャーの館」を説明する際に、語り手は「あたかもムーラッシュはアッシャーの館を本来非実体的なものだと、永遠に溶解あるいは消失しかけているものだと想像したかのようだ」「It is as if Moorash had imagined the House of Usher to be insubstantial by nature, to be perpetually on the verge of dissolving or disappearing.” (81) と言っているからだ。「月の光」についてはそうした説明はないが、前述したように月光と湖面は反射しあい、本体の中に鏡像が映りこむとされるのだから、この絵にあっては実像は非実体的な形と考えざるをえないだろう。そうすると「ダブル」のモチーフは、どうやら現実の形象の非実体性を暴くための、あるいはさらにそれが高じて虚と実という二項対立を否定するための表徴として採用されているのではないかと考えたい。エドは原型的な「ダブル」の絵はこの二枚しか残していないが、他の多くの絵も二項対立を否定し、形象の非実体性を暴こうという目的を実は持っているのだ。そうした作品においては修正を加えられた潜在的な「ダブル」が散見できるのである。以下でそれを検証しよう。

エドの画法はきわめて特異である。彼の手にかかると、人物や事物の輪郭、あるいは互いの間に在るべき境界線が判然としならしい。これは水面に映った顔（実像ぬきの鏡像とも言える）、雪や霧や夕暮れの中の人物像、夢と一体化したかのような夢見る人物などを彼が描くときだけに限らない。語り手は「溶けつつある」「dissolving”, 「かすんだ」「blurred”, 「ひずんだ」「distorted”, 「認知しがたい」「unrecognizable”, 「掴まえ所のない」「elusive」といった形容詞やこれらと類似する動詞を多用し、いかにエドの描く人物や事物の輪郭がぼやけているか、人物の影が他の人物の影と交じり合っただけで描かれているかを語ってやまないのである^{注2}。

結局、この画法はエドが虚実を文字どおりに受け取らず、現実の事物が実体を表わすとは考えないことに由来するのだろう。そもそも物の実体とは、若い頃からエドにとっては胡散臭い存在でしかないようだ。このカタログの一番目に置かれているのは、彼の現存する最初期の絵「舞踏会の後の美女」“The Belle after the Ball”である。鬢、歯、目玉、胸、左腕、などをはずして傍に置き、禿げて歯の無い片目の首を膝に載せて憎悪を込めた視線を観る者に投げる「美女」をリアルに細かく描いたものだ。めずらしく明確な輪郭を持つ細密画である。「すこぶる Hogarth 風なる風刺画」“satirical drawings in the lively vein of Hogarth” (57) のひとつだと語り手は言うが、ここにあるのは虚偽の美に対する風刺だけではない。何よりも人物が解体されている図柄なのだ。人間の实体など存在しないと主張をまずは読みとるべきだろう。こうしてエドは美しい形象を期待する観客をはぐらかしているわけだが、「美女」の憎悪はそうした素朴な観客へ向けられたエド自身の憎悪でもあろう。

そしてエドは虚と実の境が危うい状態におかれているさまを、もっと直接的な形で表現しさえする。これも若描きに入る「地獄の絵画ギャラリー」“The Infernal Picture Gallery”においては、エッ

シャー (Maurits Cornelis Escher) ばりの虚と実の錯綜がある。ギャラリーが描かれているのだが、その中にいる人物たちは額縁の絵 (残虐な図柄ばかりだ) から抜け出たのか、それとも絵を見に来た観客なのか、不明にされている。ギャラリー内には模写師がいるが、彼の描く絵も不思議なものだ。模写絵の中の人物は一箇所だけ元の絵と異なる。足をキャンパス外へ突き出し、その足は元の絵の額縁に影を投げている、とされる。となると、エドは模写という行為を揶揄、あるいは模写の可能性を否定しているのかもしれない。絵が現実の模倣であるならば、模写絵とはさらにもう一段階現実から離れたコピーである。それはコピーのコピー、「分身」の「分身」とも換言できよう。ちょうどあのヴェイル「兄弟」のようなものなのだ。

妹エリザベスは兄の絵のこうした特質を日記の中で次のように言い表わしている。

(エドは) 自然の模倣——あのおどまりの陳腐——を軽蔑。本質を露呈するために自然界を構成要素へと分解し、それらを再結集させる試みについて談義。……エドモンドは形のエネルギーを解放するために形を分解し、それらを再構成したいのだ。錬金術としての絵画だ。

Scornful of imitating nature—that old saw. Spoke of his attempt to dissolve the nature world into its components and reassemble them in order to reveal true nature.... Edmund wants to dissolve forms and reconstitute them so as to release their energy. Art as alchemy. (71)

「錬金術としての絵画」だというのである。そうなるにエドにとっては現実の形象は解体すべき、または溶かすべき卑金属のような素材でしかないのだろう。語り手は、これを「変容的」(transformative) (71) な美学とし、エドは眼に映る現象より深い構造を顕したいと望んだとする。ついでながら、妹はこれをおのずと理解し、自分を描いた作品を見ると「エドモンドは私の魂を見抜いた」“Edmund has seen into my very soul.” (72) と感じることも触れておこう。彼女と兄との芸術上の一体感、そして、それゆえの近親相姦的な恍惚感がここに見えるからだ。

エドの「錬金術としての絵画」は晩年に頂点を極める。彼は「幽霊絵画」(“Haunted Paintings”あるいは“Ghost Paintings”, “Ghost Canvases”) と呼ばれる一連の作品を物するようになる。それは重ね塗りをして軽石で擦るという手法によって見るたびに印象が異なるように工夫されている作品群である。観客の見る位置や角度によって光の加減が変わり、異なる風景や場面が浮かびあがるように企まれている。事物や人物の輪郭がこれまで以上に不明瞭になるのは言うまでもない。まさにお化けのような絵画である。

こうしたエドの絵画は、語り手に対して相矛盾する印象を与えることが多い。一例を挙げよう。「野茨姫」“Dornröschen”はグリム童話から題材が取られてそのように題された作品であるが、画面には肝心の眠り姫は描かれていない。茨に巻きついた姫の髪の毛があるのみだ。語り手は、一方で「暗い安寧、たちこめる静謐、消滅への憧れ」“a dark peacefulness, a brooding tranquility, a yearning for annihilation”を、そしてもう一方で「生きながらの埋葬の残虐さ」“the oppressiveness of living entombment” (73) をこの絵は示唆すると語る。絶対的安らぎを保障する死への憧憬とそれに抗うかのように生へと向かう幽閉の苦しみ、という矛盾する印象。これがどうやってもたらされるのか語り手は述べない。しかし、推察はできる。呪いから覚めずに幽閉されたまま眠る姫の状態は死に近い。生と死の間、生の中の死、死の中の生、とも呼べるだろう。いずれにせよ、眠り姫とは生と死の一体化の表徴である。その中で髪の毛だけが生の証しとして伸び続け、これもまた旺盛な生の証しである茨と纏れ合っている。茨と髪の毛はいわば生を表わす「双子」である。だがこの「ダブル」は分かちがたく合体している。かつて茨は幽閉するもの、姫は幽閉されるものだったはずだ

が、今や姫の髪の毛は能動的に茨に絡む。能動と受動はその境を失っているのである。生と死、能動と受動といった対立的二項がこのように融合する図柄であるからこそ、この絵は観る者に矛盾する印象を与えるのだろう。

語り手が同様な矛盾する印象を述べる部分は枚挙にいとまがない。数例を以下に示す（絵の内容やテーマは割愛する）。

「その女性の曲線的な輪郭は……活気と休息という自家撞着的情感を創り出す。」

“The sweeping lines of the creature...create a paradoxical feeling of energy and repose.” (99)

「あたかもその絵は暴露したくないのに暴露されそうになっているかのように」

“[A]s if the painting were on the verge of revelation it refuses to make.” (75)

「その生き物は不穏なほど掴み所がなく、存在すると同時に非在なのだ……」

“[T]he creature is disturbingly elusive, at once present and absent...” (77)

「その絵は描くことから解放されたいという願望をいくぶんか表現している。」

“[T]he painting expresses in part a desire to be released from painting.” (86)

まさにパラドックスとオキシモロンのオンパレードである。これは事物の境界線を不明にして、二項対立を解消せんとするエドの画法を以って可能となることだろう。

パラドックスは画法に起因するばかりではない。エドは芸術に内在するパラドックスを絵のモチーフとすることもある。「クレスペル顧問官」“Rat Krespel”にそれが端的に表わされている。E. T.A. ホフマンによる同名の短編（1818）には肺の欠陥のために美声を得た歌手が登場する。彼女は歌えば歌うほど死に近づく。エドはこれに題材を取り、娘を死なせてしまった父親の悲嘆を描く。語り手はホフマンの原作についてこう言う。

芸術の怪しい源泉と死を招く結果——ロマン主義的想像力にとりついた双子のテーマだ（後期のヴァリエーションとしてホーソンの「ラパチーニの娘」を見よ）——は、このドイツのファビュリストによっていち早くもっとも忘れ難き表現のひとつをここに与えられている。

The dubious origin and fatal effect of art-twin themes that haunted the romantic imagination (see Hawthorne’s “Rappacini’s [sic] Daughter” for a late variation) – is here given one of the earliest and most memorable expression by the German fabulist. (60)

ここにある「ラパチーニの娘」(1844)よりも、語り手は言及していないが、同じホーソンの「あざ」“The Birthmark” (1834)の方が「双子のテーマ」を原型的に示すだろう。そこには完全なる美を求め、唯一の欠点だと思われたあざを取ろうとして妻を死なせる科学者が登場する。あざは妻の生命と美の源泉だったのだ。美の源泉が同時に欠陥でもあるという点で、これはまったくホフマンの短編と似ている。ついでながら、このテーマのヴァリエーションとして、ボウの「楕円形の肖像」“The Oval Portrait” (1842)にも触れておく。画家が妻の肖像画を描くのだが、絵の進捗につれて妻は衰弱し、絵の完成と同時に彼女は死ぬ、という短編である。絵が妻の生命と美を吸い取っていくかのように絵とモデルは感応する。ここでは芸術の源泉はモデルたる妻であり、絵の完成は

その源泉の死を意味した。ちなみにこの短編は肖像画の描写と製作状況の説明とから成る。したがって、一枚の絵しか扱っていないが、エドの物語の先駆を成すカタログ形式小説と見なすことができよう。こうしてみると、この「双子のテーマ」は語り手の言う通り、たしかにロマン派の作家たちには魅力的なテーマであるようだ。ただしこの「双子」とはより正確に言えば、シャム双生児であろう。芸術の源泉と結果は身二つになれず根っこで繋がりを、パラドキシカルな悲劇を生むからである。そのさまにエドも魅了されたのだ。

3. 「ダブル」を成すエドの人生と芸術

エドはこのパラドックスを絵のモチーフとするだけでなく、最終的に自分の人生において体現してしまう。その意味で、エドの芸術と人生もまた「双子」のように相似し、感応しあうと、つまりは「ダブル」を成す、と言えるだろう。そしてそれだからこそ絵と画家の人生を結びつけるカタログ形式は意味をもち、小説としての有効性を帯びるのだ。

繰り返しになるが、サルツマンは「リスト」とは「芸術と人生」の「合体する……境界面」だと言った。エドの最期にはそれが如実に表われている。エドの死に至る過程を見てみよう。

エリザベスの死がエドと「分身」たちの死の契機となる。そもそも彼女の死自体も「双子のテーマ」の体現である。彼女はエドのモデルとなり、年々衰えていき、やがて死ぬのであるから、「楕円形の肖像」の妻よろしく、彼女の命はエドの絵に吸い取られたと考えられよう。エドが死ぬのは、彼の自画像（どうやら悪魔的な像らしい）がソフィアによって切られ、傷つくためだ。ソフィアはエリザベスの死をエドの身勝手な原因と思いこみ、怒りに駆られてその行動に及ぶ。肖像画を刺すと本人が死ぬ例はワイルド（Oscar Wilde）の『ドリアン・グレイの肖像』（*The Picture of Dorian Gray*, 1891）にあり、類似する例はボウの「ウィリアム・ウィルソン」（“William Wilson,” 1839）にもあるが、エドの死はそれらの先例を思い起こさせる。明らかに「自画像」はエドの「分身」なのだ。このようにムラッシュ兄妹の場合、肖像画とモデルの命はそれぞれ繋がり、感応しているのである。そしてこの兄妹の死はビニー兄妹の死を呼び、最後にはシャーロットまでも死ぬ。「分身」たちはもはや自立不可能とばかりに次々と倒れていくのである。

しかし、これらの摩訶不思議な死には同時に合理的な説明を語り手から与えられてもいる。現代人たる語り手は、エリザベスの原因不明の頭痛と衰弱の原因を、高血圧、心身症、薬害（モルヒネ）などと推理し、上記のロマン派の先輩作家たちとの差異を示すのである。エドの死にしても、経緯を述べた家政婦の報告記録を紹介することで、語り手は超自然性を薄める。報告記録によると、ソフィアはエドの自画像を鋏で切りつけたあと、自分の喉にそれを突き立てる。防ごうとしたエドともみあいになり、ウィリアムも加わって、気がつくまでエドの首は切られている。ウィリアムが止めに入ったのか、狂ってエドを襲ったのか、それは不明とされる。家政婦が医者を呼びに行ったときにウィリアムはピストル自殺を遂げ、ソフィアも翌朝死ぬ。二ヶ月後、シャーロットも死に、三組の兄妹はひとりヴェイルを残して滅びてしまう。このような経緯を知れば、ストレス、恨み、狂気に似た興奮、自責の念、偶然、気落ち、といった要因がそれぞれに、あるいは絡み合いながら五人を襲い、死に繋がったというような解釈を読者がすることは可能である。

だが、これは語り手のポーズでしかないだろう。現代人であるがゆえに語り手は摩訶不思議さを少しは薄めざるをえないのだ。エリザベスという一角が崩れれば、「分身」たちは崩壊しなくてはならない。ひとりヴェイルが生き残るのは、アッシャーの館が瓦解し、その鏡像も消えた後に、それらを呑みこんだ沼だけが残ったのとよく似ているではないか。もっとも芸術性から遠く、日常性に近い風景画家ヴェイルは生き残らねばならないのだ。再度サルツマンに登場願うと、彼の言うと

ころの「リスト」とは「魔術的なものとありふれたもの」が合体する「境界面」でもあった。語り手はこのようなポーズを取ることで現代的合理性とロマン派的超常性を合体させているのだ。

以上のようにエドは「双子のテーマ」いや「シャム双生児のテーマ」を自ら体現したがゆえに自滅する。エドのみならず、実はミルハウザーの描く芸術家の主人公たちには早世や挫折が付き物である。ファウラーはこれを「芸術的衝動の破壊性」“the destructiveness of the artistic impulse” (Fowler 140) のせいだと見る。「芸術家は自身の才能に徴用され、搾取され、ついには裏切られる。癌が健康な細胞を占有するように才能は芸術家をこき使う。」“The artist is commandeered and exploited and finally betrayed by his own gift, which uses him like cancer occupying a healthy cell.” (Fowler 140-41) と彼は言うのである。天才的芸術家に特有のこの癌はまったく二律背反的だ。癌を殺せば凡庸となるし、癌をのさばらせれば、芸術家は活性化するがすぐに消耗して死ぬ。結局この癌とは「双子のテーマ」をファウラー流に換言したものだだろう。エドはそうした癌に冒された芸術家であり、ミルハウザー好みの芸術家のひとりであるのだ。

注1 本稿のテキストとしては下記の引用文献にあげたものを使用した。この作品は後に刊行された中編集にも収められている。以下の版が入手しやすい。Steven Millhauser, *Little Kingdoms* (Vintage Books, 1998).

注2 このような語り手の説明を受けて、読者はターナー (J. M. W. Turner) の絵を思い浮かべるかもしれない。実際ミルハウザーの頭にはターナーのイメージもあったようだ。アーヴィング・ハウ (Irving Howe) からエドのモデルはいたのかと問われて、彼は私信において次のように答えている。「ムーラッシュはまったく私が創ったものです。ターナー……に相当するアメリカ人画家が欲しかったのですが、アメリカのロマン派の画家には匹敵する人物はいないと知って嬉しく思いました、かなり自由にやっていたわけですから。」“Moorash is entirely an invention. I wanted someone who would be an American equivalent of Turner, ...and I was pleased to discover that American romantic painting hadn't produced a figure in any way equivalent— this gave me a certain freedom.” (Howe 113) したがってターナーの画風との類似を認めても間違いではないらしいが、エドの画法はさらにこれを極端にまで押し進めたものと考えた方がよい。

引用文献

Fowler, Douglas. “Steven Millhauser, Miniaturist.” *Critique* (Winter 1996) 37.2: 139-48.

Howe, Irving. “An Afterword.” *Salmagundi* 92 (Fall 1991): 100-14.

Kinzie, Mary. “Succeeding Borges, Escaping Kafka: On the Fiction of Steven Millhauser.” *Salmagundi* 92 (Fall 1991): 115-44.

Millhauser, Steven. *Catalogue of the Exhibition: The Art of Edmund Moorash (1810-1846)*. *Salmagundi* 92 (Fall 1991): 55-109.

Saltzman, Arthur M. “In the Millhauser Archives.” *Critique* (Winter 1996) 37.2: 149-60.