

『白鯨』と曖昧の方法

平 石 貴 樹

我々が何らかの分析の方法を胸に抱いて読むのではなく、どんな文学理論にもせよその基礎の一部たりうるような何かを、学ぶために読む、そういう特別な文学作品のあることを、誰も否定しないだろう。『白鯨』は当然そんな特別な書物のうちに数えられよう。例えば、『カラマーゾフの兄弟』もまた。それらの書物に対して我々のなしうる事は、分析どころではない。それはせいぜい、熱心ではあるが不完全な記述である。必然的にそれは、イシュメルが鯨に対して試みた記述に大変似ている。

ロシアの新批評家M・バフチンは、ドストエフスキーの諸作品の成果ある記述の例を提供している。彼はそれらを「ポリフォニー小説」と呼ぶことでその仕事を始めた¹⁾。それは、単に「根本的な多様性」²⁾をもつ小説を意味したばかりでなく、究極的に、ドストエフスキーの如き天才による小説、をも意味したので、極めて適切な名であった。その名を効果的に用いることによって、彼の記述は、ドストエフスキーの偉大さに直接はめったに言及しないながら、それを視野から失うことがなかった。

『白鯨』もまた「ポリフォニー小説」と呼ばれうる。その上、メルヴィルの中心主題は驚くほどドストエフスキーのそれに類似しており、その事が私が後者に言及した主な理由なのだ³⁾。そこで、以下の私の議論は当然、メルヴィル版「根本的な多様性」に多くの注意を払うことになる。その目標は、主として、バフチンがドストエフスキーについてしたように、メルヴィルの天才をはっきり認めることである。私が彼の曖昧の方法と呼ぶものは、一言で言えば、彼が見る限りでの世界の多様性を忠実に表現する方法である。

曖昧が、メルヴィルの形而上学的、宗教的主題の鍵となる語であるということは理解されてきた。それは全くその通りだが、この論考の焦点は、彼の曖昧の形式上の側面である。それは今まで、値するだけの注意を払われてこなかったように思われる。

1 逆立ちした悲劇

メルヴィル批評家の多くは『白鯨』に描かれるエイハブの生涯を悲劇、すなわち「散文の小説という表現方法に合わせて大胆に修正された悲劇」⁴⁾として把握する。彼

らがそうするのは大いに理由がある。通常我々が悲劇に見出す諸特徴をこの作品に見出すことは易しい。主人公の高貴さ、代表性、意志の強さ、彼の欠点としての過度の誇り、不可避で悲惨な結末、運命の感覚、等⁹⁾。そして、より重要なことに、この作品を悲劇と呼ぶ最初の人物は、語り手イシュメルである。彼は自分を「不屈の人間精神の最も恐ろしくものすごいさまを描こうとする悲劇作者」(33, 129-30)⁶⁾と見なしているし、自分が「陰鬱の船の黒い悲劇」(113, 405)を扱っていることをよく知っている。悲劇とか劇とか舞台という語は彼の語りを通じてしばしば用いられている。その最後において、彼は極めて印象的に「閉幕の辞」を始める、「劇は終わった」(470)。

しかしながら、メルヴィル批評家も、エイハブの悲劇がどのような種類のものであるか、その特徴が何であるか、を自らに問う手間をかけていないように思われる。

実存主義の哲学者K・ヤスパースは、悲劇が「悲劇的な知」、すなわち「人間の本来のありかたたる存在」⁷⁾の認識、をもたらし、従って、キリスト教は「恩寵による完成と救いという経験のなかで悲劇的な知を始めから脱却しているがゆえに、真にキリスト教的な悲劇というものはない」⁸⁾ということを説いている。ここに含蓄されているものは、キリスト教世界の中の人間が悲劇的人物でありうる条件である。彼は神を疑う時、その時のみ、「悲劇的な知」に到達しうるのだ⁹⁾。この意味で、キリスト教は必ずしも悲劇的なものを損ねるのではなく、信ずるか否か、というジレンマを提供することによって、逆説的にもそれを助成する¹⁰⁾。こうしてエイハブが我々の前に現われる。よく知られているように、また我々が後にさらに議論を加えるように、彼の悲劇的苦悩は正にこの種のジレンマによって引きおこされている。

この文脈において我々が確認するものは、単にエイハブの悲劇が悲劇の良い1例であることばかりでなく、それが、言わば悲劇の本質の具現として眺められうることでもまたある。というのも、エイハブは専ら神との関係、彼の疑いや挑戦に注意を集中しており、かくして上に述べられたような悲劇の基礎そのものを実現しているからである。彼はこの意味で純粋な、抽象的な主人公だ。W・E・セジュウィックはメルヴィルについて次のようにしたためている。

様ざまな理由から、……彼はできるだけ直接にまた包括的に真実に対面せざるをえなかった。『白鯨』においては、背後にあるべき謎めいた真実は具体的な事実からなる前景へと浮かび出る。事実の中にそれは現われいで、そうすることによって、シェイクスピアの主調たる自然主義には見受けられないような暗示録の規模と強烈さを何がしか、それら事実に与えるのだ¹¹⁾。

こういうわけで、ヤスパースの説をエイハブの悲劇専一にあてはめて読むことは、

可能であるばかりでなく望ましい。さらに我々は、ヤスパースのものと同方向を辿るメルヴィル自身の陳述を顧てもいい。彼は、『白鯨』を書きつつあるあいだ、ホーソンの悲劇に触れ、「最悪の事態に至ろうとも恐れることのない者の眼に映るままの、存在物の絶対のあり方 (the absolute condition of present things)」について述べた(555)。

エイハブの悲劇は、純粹で、もしこう言って良ければ、原型的である。それは近代、とりわけ実存主義の誕生の後の西洋の人生観を代表しているように思われる。そして代表的性格は疑いなく傑作の1つの印である。

上の議論は、エイハブの悲劇をめぐるもう1つの点に我々を導く。彼の苦悩は、ピークォド号の航海の過程ではなく、そのだいぶ前に、生まれて育った。モウビ・ディックとの最初の出会いの直後に、「悲劇的な知」をもって必要なすべての事を考えてしまい、再び海へ向かう時には、彼は決心をつけている。それは彼のフェダラーとの秘密の契約によって明らかに示されている。ピークォド号の航海は、結局のところ、彼に大きい影響を及ぼさない。「わが不動の目標へ、道には鉄の軌道が敷かれ、そこを走るべくこの魂には溝が刻んである」(37, 147)と彼は感じる。W・バートフが言うように、エイハブの人物像は始めから決定されており、「彼のために定められた型の中に彼は単調に留まっている。」¹²⁾従って、彼の悲劇を悲劇にしているのは、ピークォド号上で起こる事ではない。それは単に、彼の悲劇を高い緊張の中に維持しつつ、破局の到来をくり延べるばかりだ。エイハブの像の主要な特徴、固定性、はこうして形づくられる。「骨の脚をいつもの穴に差しこみ、片手で静索をしっかりと掴んで、風上を睨みつけたままエイハブは何時間も何時間も立っているのだった」(51, 202)。

我々はここで、船の航海と何か精神的なものの探究とが、メルヴィルの別の野心作『マーディ』においてのように、比喩的に重なりあっていると考えるはならない。エイハブがピークォド号に乗船する前には知らなかった事を何にせよ見出したという証拠はない。彼の発見は、彼の最後の航海の、結果ではなく、原因である。この意味で、彼の悲劇は構成のうえで変則である。それは、逆立ちした悲劇だ。

エイハブの悲劇を構成上逆立ちしたものとして見る見地は、多くの事を説明してくれる。まず第1に、彼の性格である。破局がくり延べられているあいだ中、彼は、何としても自分を高まった雰囲気の中に保ち、悲劇的緊張を守らねばならない。ここから、いく人かの批評家が彼の悲劇の主人公としての欠点と考えるものが生ずる。すなわち、既に触れられたが、彼が余りにも柔軟性を欠き、人間らしい感情に乏しいこと、余りにも強い運命の感覚を彼が持つこと、我々が彼を隣れむ余地を彼がほとんど

残さないこと、等々¹³⁾。

我々はこの中でエイハブの悲劇のもう1つの特徴を論じうる。それはセジュウィックが「精神の悲劇」と呼ぶものである¹⁴⁾。長いあいだ高い緊張の中に保たれていると、モウビ・ディックに復讐しようという彼の最初の意志は、1つの偏執に、「一種のそれだけで自立した独立の存在」(44, 175) に変わる。それは時として彼を脅かしさえする(44章)。彼の精神のこの分裂は、言わば、剛直さの劇を形成する。それは彼の悲劇の枠組全体に直接関わりはしないが、悲劇らしい味わいをそれに大いにつけ加える。

運命の感覚はこの作品の中で重要な役割を果たしているのもので、それを次章で、私は少し詳しく検討したい。

2 運命と緊張とサスペンス

運命、緊張、サスペンス、はもちろん悲劇の不可欠の要素である。エイハブの場合には、それらはどのようにして生みだされるであろうか。

既に我々が見たように、ピークォド号の出発の時、エイハブの運命は、構成上逆立ちした彼の悲劇の中で、ほとんど完全に決定されている。彼の運命に関する限り、ピークォド号の航海はただ最後の出来事の退屈な延期であるに過ぎない、とさえ我々は言いうる。これが、鯨学の諸章が劇のまん中に挿入された理由を部分的に説明するようにも思われる。エイハブの悲劇の構成そのものは、要言すれば、豊かな運命の感覚を生みださない。むしろそれは、運命の介入をくり延べることによって、全てが決定されているという印象を稀薄にするのだ。従って運命の感覚は、緊張やサスペンスとともに、外側から、作者や語り手の意図ある手によって、つけ加えられねばならない。言いかえれば彼らが、ピークォド号が持ちこたえる限りエイハブが自分の悲劇を持ちこたえるのを、助けなければならない¹⁵⁾。

作者が事物や出来事を操作する3つのやり方がここで我々の注意を引く。

第1は、エイハブ及び彼と話す人々の荘大な口のきき方である。この工夫は、写実的な水準よりも一段高い水準がこの作品にあることを端的に示す。この高い水準を劇的な水準と呼ぶことを、もちろん人はためらいうる。なぜなら多くの優れた劇作品は写実的な口のきき方のみから成りたっているからだ。しかしながら、他方、エイハブの会話の流儀が、日常生活の会話の水準に立つには余りにも形而上学的に純粹であるところの彼の劇の緊張を維持するうえで、大きな役割を果たしていることは、否定しようがない。

第2は、エイハブが催す儀式的諸場面である。儀式というのは、寓意的な意図によ

る行動で、それを通して舞台、エイハブの場合にはピークォド号の甲板、の全体にある特別な感情が浸透するような、そういう行動であるつもりだ。儀式はエイハブに、乗組員たちの感情を引きしめ、それを彼自身の感情に連結することを可能にする。儀式の場面の良い例は、36章、金貨を釘づけして続いて乾杯する場面、また113章、彼の新しい銚を洗礼する場面、に見出される。

ここで私は次のような観察をつけ加えたい。この作品において、メルヴィルの想像力は、しばしば儀式のようなやり方に導かれる。例えば、37章から39章への配列や99章、有名な金貨の場面、の構成を見よ、そこではエイハブや他の人物たちが定まった順番で登場する。こうして得られる印象は、明らかに劇的であるというのではないとしても、全く写実的ではない。それは、結局、ピークォド号上の出来事を少なくとも形式に関して悲劇的に見えるようにするために、作者が絶えざる努力をおこなっているという印象から遠く隔たっていない。

第3の、最も重要な作者の工夫は、不吉な事物の配置である。それらはこの作品を通してくり返し用いられており、それらの早い例は、「闇の黒さ」(2,18) が説教されている黒人教会、コフィン(棺)という名前、である。

なぜ事物の不吉な意味が何度も何度も強調されねばならないのかを今我々が理解することは易すからう。それらをもって作者が為しとげようと企てているものは、サスペンスと運命の感覚とであり、既に述べられたように、それらのものにピークォド号の航海を基ずかせようと作者は大いに努力しているのだ。この点は後に再び触れられよう。

もう1点言及に値する事がある。サスペンスは、遅れる登場、という技巧によって増大されている。エイハブの登場は遅れ、それはイシュメルによってしっかり注目されている(16章から28章)。フェダラーの登場もまた(21章から47章)。クークエグさえ遅れてイシュメルを不安にする(3章)。そして、その登場の遅れが最もふんだんにサスペンスのために利用されている主要な存在は、もちろん、モウビ・ディックである。

言うまでもなく、上の諸工夫が効果的に働くように、イシュメルは進んで作者に協力する。彼は、ただエイハブや他の人々が話すやり方を正確に記録するばかりでなく、自分の語りの中でも2つの水準の口のきき方を利用している。乗組員として彼はエイハブの儀式に参加して非常に感銘する、「荒々しい、謎めいた共感が私に湧き起こった。エイハブの鎮まることのない敵意が私のものであるようだった」(41,155)。そして彼は不吉なものに対して注意深い。彼は、彼自身が言うように、「恐怖を感じ

とるのが素速く、しかもそれと仲良くやれる」(1,16)のだ。事物の背後に運命を想定する彼の傾向はこの作品の中の至る所で見出されうる。

しかしながら、眼をイシュメルに向けるならば、エイハブの悲劇をその逆立ちした構成にもかかわらず悲劇的に見えるようにするためのイシュメル自身の工夫、作者のもののどれよりもおそらく重要な工夫、を我々は見出すことができる。それは劇形式の使用である。

3 悲劇的語り

我々の議論が出発した地点を思いだそう。イシュメルは自分が悲劇を扱っていることをよく承知している。そこで我々は、それを熱心に語りたがるあまり彼は劇形式を採用するところまで行った、と考えてもよいだろう。

なるほど劇形式は、エイハブのみに対して用いられているのではない。それは、寛ぎの場を含むことがあるし(40章等)、笑い場をさえ含むことがある(91章、119章等)。にもかかわらず、それが我々に、エイハブの悲劇を悲劇として把握するようにと巧みに示唆していることを、否定することはできない。というのも、一般に、特別な形式の存在は、それに対応する特別な内容の質を我々に予期させ、また心の準備をさせるからだ¹⁶⁾。

我々がここで見失ってはならない点は、エイハブの生涯が純粹に、原型的に悲劇的であるのだから、劇形式の使用は、単なる表面上の工夫の問題ではなく、主題と形式との一致、あるいは主題の形式への浸透の問題であるということだ。この事を理解するほど十分にイシュメルは熱心な語り手であった、と我々は判断してもよいであろう。

しかしながら、我々はまだイシュメルの劇形式の使用の意義を汲みつくしていない。

彼が劇形式を始める時、ちょうどその時に彼の語りの視点の混乱が起こりはじめることに注目しよう。「エイハブ登場、次にスタッフ」という一種のト書きに続いてエイハブが現われる29章は、劇形式の最初の章であり、そして初めてイシュメルが、彼が直接見たはずのない事を語ることによって、自分の視点に背くのもまた、この章においてである。

G・カーンボーンはイシュメルの視点の混乱について説得力ある説明を与えている。彼によれば、イシュメルの語りの形式の変更は、「失われた臨場感を取りもどそうと励む記憶の、自然な運動を表わしているように思われ」、劇形式によって表現されるもの

は

過去に没頭する語り手が、自分の知っている人物たちを想像力によって再構成したものであり、想像力の「あたかもこんなふうに」が現在の「ここに」になったものである¹⁷⁾。

イシュメルは非常に熱心に同情をこめてエイハブについて語るのも、自分が実際には見なかった彼のさまざまな行動を、またその他の出来事を、彼は想像するのだ。W・B・ディリンハムの言い方によれば、彼は「創造する語り手」である¹⁸⁾。彼の視点の混乱は、彼のエイハブへの強い賞讃の気持のもう1つの証拠である。従って劇形式と視点の混乱が同時に始まるのは偶然ではない。それらは、必ずしも常にあい携えあうのではないが、頻繁に互いを求めあっている。

もし我々がここで、メルヴィルの3人称の語りに関して、彼の外の著作をしばしのあいだ視野に入れるならば、もう少し多くのものが引きだされる。『白鯨』より早い作品『マーディ』においては、語り手は主人公の役割をもまた果たしているが、これに対して『白鯨』より後の『ピエール』においては、語り手は、いわゆる全知で、主人公から分離されている。しばしば3部作として纏められるこれら3作品の間で、『白鯨』は、年譜の上でも方法論の上でも中間に位置する。ここで我々が見出すものは、主人公が、別の主人公について話す全知の語り手に変わっていく過程である。

ピップのことをここで思い出そう。狂って後彼は、あたかも自分から分離された語り手になったかのように、自分を「ぼく」ではなく「ピップ」と呼ぶ(109章等)。この印象的な逸話は、ちょうどピップが「神の足」(93,347)を見出すように、人が究極的な真理を見出す時、その人は1人称の視点を保ちえず、「おのが神の如く揺ぎなく無情に」(93,347)感じつつ、全知の3人称の語り手になる、というメルヴィルの図式を反映しているように思われる。だから我々は、『白鯨』において、エイハブの悲劇的生涯についての3人称の語り手になることによってこそ、イシュメルは最終的な真理を把握しうるのだ、と考えてよいであろう。

今や我々は次の問いを発する準備ができた。それではなぜ、イシュメルは、さまざまな種類の題材を、削りおとしてエイハブの悲劇をそれだけで立たせるのではなく、逆に、介入させたのだろうか？

4 本当の象徴主義

モウビ・ディックの象徴的意味は絶えず議論されてきた。しかしながら、多くの批評家が気付いているように、それが何を意味するかをはっきり定義づけることは、結

局のところ不可能であり、さらには的はずれであるように思われる。例えば、R・チェイスは、「象徴としてこの鯨は無限の意味を示唆している」と書いている¹⁹⁾。実際、それは曖昧な象徴だ。だが、もっと重大なことは、その曖昧さがただそれだけのものではないこと、つまり、その鯨がそもそもどんな意味にせよ持っているのかどうか我々が究極的に確信しえない、ということである。モウビ・ディックは、完全に無意味であるかもしれないのだ。実際、それが無意味である可能性が、疑いなく、その可能な意味の曖昧さを強めている。言いかえれば、モウビ・ディックの謎は2つの別々の問い、「それは何か?」と「それはそもそも何かであるのか?」とから成っており、後者は前者をうちに含んでいる。

しかも、我々は、象徴とアレゴリーとを、ただ無意味の可能性の有無によってのみ区別しうるように思われる。というのも、「それは何か?」という問いの答えは多かれ少なかれアレゴリーであり、象徴の謎めいた性質は、「それはそもそも何かであるのか?」という、問い返しとしての問いに主として関わっているからだ。だからモウビ・ディック、真に謎めいた存在を、我々は本当の象徴と呼んでもよいだろう²⁰⁾。

エイハブは基本的に、アレゴリーとしてではなく、この意味での象徴としてモウビ・ディックを眺めている。彼にとっては謎が悪の源である。

壁を突きやぶらねば囚人は外界へは出られまい? あの白鯨がわたしにはその壁なのだ、わたしを押しつけてくるのだ。時にはその向こうには何もないと思う。だがそれで十分。やつはわたしを振りまわし、押しつぶす、やつの度外れた力が、しかも得体の知れない悪意がそれに輪をかけているのがおれにはわかる。

その得体の知れないものをこそおれは憎んでいるのだ。(36, 144)

言うまでもなく、エイハブが生まれ育ったキリスト教の世界では、神があらゆる意味の唯一の起源である。彼は、神を疑うので、世界の意味がわからない。それを彼は追いもとめる。片脚を失う結果をもたらした彼のモウビ・ディックとの最初の出会いは、もし神がいるのなら、それはモウビ・ディックと関わりあっているに違いない、という確信へ彼を導いた。不確かさや疑いに我慢のならない彼は、白鯨を攻撃することによって、自分の追求心への答えをぜひとも見出そうとする。

しかし、どういう種類の答えを彼が得たがっているのかを正確に当てることは難しい。もし神が存在し、モウビ・ディックが神意を意味しているのなら、それは当然征服不可能であろう。それを殺す代わり、エイハブがそれに殺されるだろう。だが、死の瞬間が彼に、神の存在、またそれゆえ世界の意味の存在を教えてくれるだろうことを、彼は期待しうる。他方、もし彼がモウビ・ディックへの攻撃に成功すれば、それ

は彼にとって、モウビ・ディックが単なる獣であること、そして神がいないこと、を意味するだろう。彼は巨大な鯨の屍を手にいれるが、その代わりに世界の意味を失い、彼の復讐は単なる愚行に帰するだろう。エイハブは、人生に積極的な意味がなければ生きるのを拒む種類の人間であるので、無意味に生きのびるよりも、有意義に死ぬことのほうを選びがちである。彼がW・H・オーデンの定義するロマン主義のヒーローの代表的な1人であるかどうかは異論があるかもしれないけれども、ロマン主義のヒーローについてのオーデンの次のような意見は、よく彼にあてはまる。

わたしの被害はわたしに加えられた被害ではない。それは、わたしそのものである。わたしが復讐に成功してそれをなくしてしまうと、わたしは自分がなにもものであるか解らなくなって、死ななければならない。わたしは、それなしに生きていかれない²¹⁾。

こうして、形而上学的な理由から、エイハブは、「白鯨を殺すことに成功したとしても、それで幸福になるだろうとは寸時も信じていない。」²²⁾ エイハブの態度は曖昧であらざるをえない。そしてこれが、おそらく、この作品のすべての曖昧が由来するところである。基本的には、彼はモウビ・ディックを殺し、その結果、神の不在を証明することに専念している。だが時として彼は神の存在を認め、「女王の如き人格」(119, 417)としてそれに挑みかかり、人間に対するその無慈悲な沈黙を告発する、「おまえは星々をも碎き、アブラハムをも不信に陥れるほどのものを見て、しかも一言も漏らさぬとはな！」(70, 264)「おまえを正しく信奉する術は挑戦だ」(119, 416)と信じて、彼はピークォド号を神に対してせきたてる。「ひとりの神が地上の主であり、ひとりの船長がピークォドの主であるのだ。」(109, 304)別の時には、彼は、自分がモウビ・ディックに殺されるだろうと知っているようにさえ思われる。

「またあの夢を見たよ」と彼は言った。

「墓の夢か？ 老人、私は告げたではないか、墓も棺も、おまえには用がないと」

「海で死ぬのに墓が要るものか」(117, 410)

このような場合彼は、自分の生命を対価として支払って認識した人生の意味に、悲痛な面持で気づいているように見える。彼は神への挑戦者であるので、彼の人生に与えられうる意味は、しょせん否定的であり、悪魔に属するものだ。だが彼にとって結局、否定的な意味でも無意味よりはるかに良い。それが、彼が自分の銚を「悪魔の名において洗礼する」(113, 404)理由であろう。

上に辿られたような思考の経路は、他方、エイハブを、モウビ・ディックをアレゴ

リーとしての意味を持つものとして見るように仕向ける。彼はしばしば、モウビ・ディックを神と同定しつつ、それに話しかける(37章、70章等)。こうして彼は、多くの批評家によって、イシュメルとは違って、アレゴリーの世界に住んでいると言われる²³⁾。だが実際は、彼はそこに長く留まっていない。というのも、モウビ・ディックに神意を見出しているあいだ、同時に彼は、自分がその中に自分でこうだと考えたものの反映を見出しているに過ぎないということに、気づいていないわけではないのだ。本当の象徴であるモウビ・ディックは、完全に謎めいているので、観察者の観点に従って何にでも見えうる。金貨の前での彼の独白はこの事を含蓄している。

この丸い金貨もさらに丸い地球の影にすぎず、魔法使いの鏡のように、どんな者にもそれぞれおのれの神秘の自我を映しかえすばかりだ。この世に解くことを求める者は労多くして功少なした、それはおのれ自身を解けぬのだからな。
(99, 359)

彼の曖昧な思考は、こうして、モウビ・ディックに関して、いわば象徴主義の往復運動を経験する。謎からアレゴリーへ、そしてまた謎へ。我々が上に提示した2つの問いを、彼は交互にくり返す。

さらに、彼の曖昧さは、運命に対する彼の見方に当然の影響を及ぼす。だいたいにおいて彼は、自分の「女王の如き人格」が他の何ものからも独立していること、自分が自由意志で自分のしている事を選んだということ、を信じている。だが、もし彼の意志が、神意とのどのような接触もなしに、完全な自由を享受するとすれば、それはただの無意味に陥るだろう。サルトルならば喜んで自由意志の無意味さという考えを受け入れるであろうが、エイハブはそうではない。モウビ・ディックをアレゴリーとして見るようになるにつれて、彼は次第に自分を操作している運命の力をはっきりと認める。モウビ・ディックは彼にとって「磁石そのもの」(100, 368)となる。これはしかし、彼の自由意志が運命づけられている、という矛盾に彼を導く。神が彼をして自らに反逆せしめているのか？ この問いに対して彼が与えうる唯一の答えは、曖昧の中での破滅である。「エイハブはエイハブなのか？ この腕を挙げさせるものは、わしか、神か、それとも誰か？」(132, 445)

エイハブの曖昧は、もちろん、イシュメルの語りの中にその反響を見出す。後に議論されるところの、イシュメルの相対主義は、金貨についてのエイハブの発言を、拡大しつつ正確に反映している。そして彼の運命観は時としてエイハブのものと同様である。

こうしてすべての事情を思いだしてみると、様々な装いのもとに巧みにたち

現われて私をそそのかし、結局私が演じた役柄にとりかからせたうえ、それが自分の先入観なき自由意志と分別ある判断から下された選択であるという幻想にまで私を陥れた大もとの動因が、今少しはわかるように思う。(1,16)

だがイシュメルは常にエイハブの直接の影響の下にいないのではない。

5 曖昧の方法、原理

エイハブにとって謎であるものはイシュメルにとってもまた謎である。彼もまた世界の意味を確信していない。どうしても謎を解こうという重大な決意は彼のものではなく、謎は彼に謎のまま残る。だが、英雄ではなくひとりの語り手であるにすぎないからこそ、彼は彼なりの悩み、語り手としての悩みを持つ。それは、どのようにして自分が理解していないものを語るかという問いに関わっている。ちょうどR・H・プロドヘッドが言うように、

判らないものは本質上直接に表現されえないし、小説は本質上そこに表わされる経験を何らかのし方で秩序づけないわけにいかない。芸術家としてメルヴィルは、こうして、自分が始めから理解を拒むと主張するものについてその意味を通じさせるべく目指す、という矛盾した作業に励むことになる。小説家としての彼の努力は、自分自身の説明能力を越えたところにある謎を現実味ある存在として描出するべく十分に構成したような、そういう小説を創りあげることに向けられる²⁴⁾。

もし自分の作品がエイハブの悲劇だけから成りたつのを許したなら、彼はモウビ・ディックを余りにも強くアレゴリーとして扱い、エイハブを余りにも強く英雄的に扱うきらいを生じたであろう。それは彼の、不確実性の世界観を正しく表現しないであろう。

誰もモウビ・ディックの正体を知らない以上、エイハブの生涯が偏執狂の無意味な自殺の過程であるに過ぎない、という可能性は客観的には残る。そしてイシュメルは、それが残るということが明らかになっておかねばならないと考える。それが不確実性を不確実のままにしておく唯一の方法である。我々は、いく人かの批評家がやっているように、この点で彼を相対主義者と呼んでもよいだろう。「イシュメルの究極的世界観が指ししめすところ、イシュメルの真実とは相対性という真実である」とP・プロッドコープは述べている²⁵⁾。結局イシュメルは、どんな悲劇にも、それがいかにも賞讃されるべきものであっても、完全に感服することができない。なぜならそれは一貫した意味を有するからだ。

我々が前章で見たように、エイハブもまた相対主義的認識に身をさらす。だが彼は、最後には、絶対の真実を求めて、主観的にはあれ英雄として、相対主義者たることを拒む。イシュメルとエイハブの相違がここから始まる。相対主義が、最後には、前者によって受け入れられるが、後者によっては拒まれるのである²⁶⁾。

イシュメルはエイハブの曖昧さを拡大する。彼にとって、たまたしこう言ってよければメルヴィルにとってもまた、問題は、最後の真実が曖昧だということではなく、曖昧さこそが真実だということである。

彼の相対主義の1つの結果は、形而上学的なものに対する嫌悪である。次の一節で、彼は、人間の幸福の基礎は形而上学ではなく落ちついた日常生活だ、という結論に到着しているように思われる。

長いあいだにくり返された多くの経験によって私は気づいたのだが、どんな場合でも人は、手に入れうる最高の幸福についての考えを、結局は低下させるか、少なくとも変更しなければならない。つまり、それを知性や想像力の中などに求めるのではなく、妻、情、寝床、食卓、鞍、炉端、故郷、に求めるべきなのだ。(94, 349)

ここで我々は、エイハブが彼の故郷の砂の壘を持ちあるいていることを易すく思いだしうる(115, 408)。彼の曖昧さは、彼が、たとえ東の間のあいだであれ、自分の復讐の航海を悔いるところまで行く時に、1つの頂点に達する。

そうだ、そうだ！ 何とこの四十年間愚かな、愚かな、愚かな老いぼれだったのだこのエイハブめは！ この追跡と闘いは何ゆえだ。何ゆえに疲れはててしびれる腕に櫂を、銛を、槍を持つのか。それで今エイハブがどれだけ富み、賢くなっているというのだ？(132, 444)

だが、ともかくもエイハブは最後の行動を起こす。イシュメルはそれを起こしえない。しかも、相対主義は、強調される場合には、「すべては虚しい。すべてだ」(96, 355)という彼の発言に認められるような、虚無主義に至りがちである²⁷⁾。

エイハブとの相違は時として彼をエイハブに対して批判がましくする。彼は悪魔のように乗組員を支配するエイハブを描くことにかけてためらわない(124章、130章等)。また彼は1度エイハブの強い意志を「命取りの自尊心(fatal pride)」(124, 425)と呼ぶ。しかし一般に、疑いなく、彼のエイハブへの態度は同情や賞讃に基ざっている。すなわち、彼の相対主義は、エイハブへの直接の批判としては働かない。それはむしろ平衡感覚として働き、それに従ってエイハブの悲劇は彼の書くものの全体の中で相対的な位置を与えられる。言い換えれば、彼の第1の本能は道徳的な判断ではな

『白鯨』と曖昧の方法

く、主人公の描出にこそある。これが、当然ながら、この作品が、倫理学のではないとしても、文学の傑作である主な理由である。

これらの考察は、イシュメルがなぜ、またいかにしてエイハブの悲劇の中へ様々な種類の題材を混ぜ入れたかを説明する。彼の目的は、悲劇を相対化し、それに絶対のではなく相対的な、あるいは曖昧な真実を与えることである。彼はエイハブの生涯から、悲劇に内在する一貫性の感覚を奪うことを、そして、彼自身の言葉を借りれば、代わりにそれに「周到なる無秩序感 (careful disorderliness)」(82, 304) を与えることを望む。彼の方法は、別の種類の題材の並置、あるいはむしろ混淆、である。というのも、曖昧さ (ambiguity) の語源上の意味、「二重の意味」が示唆するように、それが曖昧さを生み出すための最も確実な方法だからである。もっと仔細に言えば、混淆されるべきものは、主たる内容物である悲劇と明らかな対照をなしていなければならない。なぜなら対照された2者は互いの価値を最も効果的に相対化するからだ。『白鯨』においてメルヴィル版「根本的な多様性」が実現するのはこのようにしてである。

対照についてのイシュメルの深い関心は彼の語りの始めの部分に表明されている。

対照してやるだけでその性質を表わさないようなものはこの世にはない。何物もそれ自身では存在しない。(11, 55)

対照がこうして彼の語りの方法の重要な要素となる。これは多くの批評家によって気付かれてきたが、ブロードヘッドが最も鋭く、また我々の文脈に適しい観察をしているように思われる。

『白鯨』の焦点を占めてその小説的表現を組織しているものは、世界の本質についての2つの態度、2つの見解のあいだの相剋である。人物形成、表現、語り口調の次元で、『白鯨』は、現実というものを事実や現象の向こうにある人知の及ばぬものと見る感覚と、それを見えて触われて最終的に人間の存在の確かさを支えるものと見る感覚とのあいだの対立を強調している²⁸⁾。

これまでの議論から易しく想像されるように、イシュメルが打ちたてる対照の主要な局面は、意味対無意味、^{メタフィジカル}形而上学的なもの対^{フィジカル}物質的なもの、悲劇、詩、対喜劇、科学である²⁹⁾。対照のお蔭で、エイハブは同時に英雄的でも偏執狂的でもあるように見え、一方モウビ・ディックは同時にアレゴリーとしても単なる獣としても見え、それゆえ正しく象徴と呼ばれることができる。一言で言えば、全てが曖昧となる。それが私がメルヴィルの方法を曖昧の方法と名づける理由であり、事物を対照させることはその方法の重要な一部である。

象徴主義についての議論にここで戻るならば、象徴の定義そのものが、対照なしではすまされないことに我々は気づく。よく知られた例を挙げれば、コウルリッジは個の中に共通、共通の中に一般、一般の中に普遍が、半ば透けて見えること、とりわけ有限を通して、その中に、永遠が透けて見えることによって象徴を定義している³⁰⁾。象徴は、有限な個、すなわち物質的現実と、普遍で永遠なもの、すなわちアレゴリーの観念とのあいだにのみ定位される。つまりそれは、意味の有無に関して正反対の対照をなしている物質と観念の並置、あるいは混淆、なしには実現されえない。それは、それ自身で存在するのではなく、常に中間に宙づりになっている。曖昧の方法はだから、象徴主義の、あるいは、本当の象徴主義の方法と呼ばれてもよい。

我々は、イシュメルが相対主義者であるのかそれとも象徴主義者であるのか、という問いに悩む必要は全然ない。相対主義が倫理の観点から見られた象徴主義であり、また象徴主義が文学の、あるいは認識論の観点から見られた相対主義であることは今では明らかであるはずだ。そして両者はともに人を、間もなく曖昧さへと導く。

どの程度までメルヴィルが自分の曖昧の方法を意識して用いていたのかを決めることは難しい。彼が象徴という語を用いる時、その意味は通常アレゴリーの意味と交換可能である。次のような一節はこの作品におけるアレゴリーの傾向を露わにしている。

いや、これには何かまじめな理由があるに違いない、と私は考えた。のみならず、それは何か見えざるものを象徴している (symbolize) に違いない。それではいったい、物理的な孤立という措置によって彼は、しばし、外の世間との絆や繋がり的一切から精神的に退去することを表わして (signifies) いるのだろうか？ そうなのだ……(8,43)³¹⁾

彼の象徴の観念は、結局、彼の時代の、よく議論されているカーライルとエマソンの象徴主義の影響のもとにあったように思われる³²⁾。

ところが、他方、我々がくり返し確かめたように、彼が究極の真実だと考えるものは謎めいた曖昧さによって特徴づけられている。メルヴィルの使用法が与えた意味における象徴を、モウビ・ディックがはるかに超えていることは、疑いない。こうして我々は次のように言う。メルヴィルの象徴主義は、物質と観念という認識論上の枠組を一貫して保持しつつも、物質によって象徴されるところの観念的なものを、謎めかし、さらには消去しさえする。換言すれば、メルヴィルの探求は、象徴の記号表現の、なぜか失われた記号内容への探求である³³⁾。「全てのものには何らかの意味が

『白鯨』と曖昧の方法

潜んでいるはずで、さもなくば一切は価値もなく、円い世界にしてからが虚しいゼロ記号に過ぎない……」(99, 358)

彼の方法は、物質的なものと精神的なものとの単純な対応を、決して前提しない。この点でそれは、彼がそれを意識していたにせよいないにせよ、彼に特有である。そして次のような一節に出会う時、彼は自分の方法に気づいているしそれを仄めかしてさえいる、と結論づけることは、我々の愉快的権利なのではないだろうか？ もしそうなら、曖昧の方法とはまた鯨の方法でもある。

鯨の眼の位置は独特で、何立方フィートもの頑丈な頭できっぱりと隔てられ、その頭は谷合いの湖二つを分かつ巨峰のように両眼のあいだに聳え立つのだ。そこで勿論、各々の独立の器官が伝達する印象は完全に別個であらざるを得ない。鯨はそれ故、一方で1つの絵をくっきりと眺め、他方で別の絵をくっきりと眺めて、その中間たるやすべて彼には深い闇にして虚無、という仕儀に違いないのだ。(74, 279)

6 曖昧の方法、実践

モウビ・ディックは、イシュメルによって、ある時は科学的にまた事実にも則して、別の時はアレゴリーとして、さらには悲劇的に、取り扱われている。

いく度かの機会に、イシュメルは、自分が「鯨もの作家 (whale author)」(104, 379) で、鯨を描くうえで事実や科学的態度に忠実であると宣言している (25章、101章等)。実際、我々は彼の鯨についての情報を信頼してもよいであろう。鯨学の諸章を検討したH・P・ヴィンセントは

メルヴィルに1850年代に入手することの可能だった情報を考慮に入れば、説明は完全である。当時遂行された不十分な研究を考慮に入れば、『白鯨』は正確である。後代の本は事実には富むが、本質的な事実ではない。

と指摘している³⁴⁾。

モウビ・ディックに関してさえも、信憑性は主張される。イシュメルは時としてそれをはっきりとアレゴリーから遠ざける。

陸の人々の大部分は最も明瞭確実な世界の驚異に余りに無知であるので、歴史的その他、捕鯨業の明瞭な諸事実につきいくらか手掛りをさし上げねば、彼らはモウビ・ディックをとんでもない作り話として、あるいはさらにひどく情ない場合には、むかつく程に度を越したアレゴリーとして鼻であしらいかねないのだ。(45, 177)

言うまでもなく、彼が事実を記録しているのならば、自分自身の存在をも1つの事実として主張し、記録することを、彼がためらう理由はない。言いかえれば、「鯨もの作家」である限り彼は、現実の世界の中のどこにも所属しない、小説作者という地位に、想像力の中で就く必要がない。イシュメルの自分自身についての事実の記録のうち最も興味深いものは、おそらく、「紀元1850年今日12月16日」に始まる、彼がそれを書きつつある当の時刻の記録である(85, 310)。こういう次第で、『白鯨』のうち、イシュメルが「鯨もの作家」として書いた部分を、いわゆるノン・フィクション、あるいはエッセイとして分類することはここで許されるであろうが、それは後の我々の議論にとって有効であるはずだ。

これら全てに反して、他方、我々をアレゴリーの方向へ誘うはるかに多量の文章がある。19世紀のアメリカ人として、当然イシュメルは、鯨の物理的な側面を扱っている時よりも、謎めいた、象徴の側面を扱っている時のほうが、注意深い。後者のほうが科学の時代には、あるいはどんな時代でも、説得力をもって語るのが難しいからだ。42章、「その鯨の白さ」、はこの種の語りの最良の例を提供するだろうが、引用の必要はあるまい。ここで我々の注意をさらに引くものはむしろ、鯨を偉大な悲劇の不可欠な要素に値するようにするために、イシュメルがそれを荘厳にしていることである。「この捕鯨問題の中深く私がもぐり源泉地そのものへと研究を進めれば進めるほど、ますます私はその気高さと伝統とに打たれるのだ」(82, 304)と彼は、「捕鯨の名誉と栄光」と題された章で述べている。

我々が既に触れた、乗組員たちの迷信深さは、モウビ・ディックをアレゴリーとして描写するうえで有益である。他方、ピークォド号が洋上出会う他の船の人々は、様々な態度を見せる。ある者は、ジェラボウアム号のガブリエル(71章)のように、モウビ・ディックの神性を信じているし、他の者は、サミュエル・エンダービ号の船長(100章)のように、信じていない。タウン・ホー号の物語(54章)はこの点で興味深い。イシュメルの意図からしてそれは確かに詳しく話すのに値するのだが、余りにもアレゴリー味が強く乱暴なほどに非現実的である。彼はそこで、『リップ・ヴァン・ウィンクル』や『七破風の屋敷』のアリスの章に見出されるような、粹付けの技法を採用した。

しかし、鯨の物理的、科学的記述は、しばしば、そのままでは放置されない。鯨の科学が未発達で不正確だという理由で、それは最終的に否定されがちである。イシュメルは永遠にそれは未発達のままであろうと考えさえする。例えば、彼は不正確な鯨の絵について、「この十九世紀にこんな化物がいくらかでも知恵のある学校生徒諸君

に対して本物として押しつけられるなどとは」(55,227)と言って嘆くが、すぐ後で「偉大なる巨鯨は最後まで絵に描くことの叶わないに違いないこの世の唯一の生き物である」(55,228)と言う³⁵⁾。

他方、アレゴリー味のある叙述もまた、否定されないままにしていることは少ない。それは通常、船乗りの粗野な精神の迷信深さに帰せられる。イシュメルが心配しなければならないもう1つの事は、19世紀の読者が感じるだろうところの、いかに大きくても、鯨に深い意味があるとか、悲劇に適しいとか見なすことの、明らかな馬鹿らしさである。こうして彼は自分で行った道に戻る努力を始める。J・A・ワードが注意しているように、彼は、一方で鯨をまつりあげる自分自身の努力を、他方で嘲笑するのである³⁶⁾。

極端な場合には、彼は敢えて、明白なアレゴリーの状況の真ただ中で自分の語りの信憑性を主張したり(54章)、また、鯨の長さの測定の報告(102章)においてのように、事実に基づく語りのまん中へ一片のほら話を入れたりしさえする。このようなやり方で彼は、鯨に対する対照をなす見方をまず打ちたて、それからそれらを、少なくとも部分的に、否定する。否定することによって、彼は、それらのあいだの対照をぼやけた、曖昧なものにし、かくして鯨の曖昧さを一層曖昧にする。その曖昧な、解明不能の謎の効果を確認する時、彼はいく分得意げに読者に挑戦するのだ、「読みとれるならやってごらんさい」(79,293)と。

エイハブの悲劇について言えば、それと対照をなすもののうちでも、鯨学の諸章は筆頭に来る。というのもそれは、物質的で、科学的であり、それゆえ悲劇の精神にとっては、無意味であり、有害でさえあるからだ。エイハブは、捕鯨にとって有益な道具である四分儀を投げずて言う、「科学よ！ 呪われてあれ、虚しき玩具よ。」(118,412) この場面は悲劇と科学との不調和を明らかに示している³⁷⁾。

我々がここに見出すものは、一言で言えば、悲劇を中心とする文学と、科学や事実の報告、ノン・フィクション、それにエッセイなどの、非文学との対照である³⁸⁾。この事の意義は、極めて大きいように思われる。実際、1つの文学作品にとって、文学と非文学とから成りたつことよりも、なお「根本的に多様」となるやり方が、あるだろうか？ そしてイシュメルが書いているように、文学と非文学の「全てが人の最も神秘的な気分に混じりあうと、事実と想像とはその中間で出会い、浸透しあい、一箇の縫い目なき全体を作る。」(114,406)

非文学の諸章は、本質的に、よく秩序づけられていたり、構造上その他の点でエイハブの悲劇と密接な関係をもっていないし、もっている必要もない。それらのうちい

くつかの章は、除かれても全体に影響を与えないだろう、と我々は感じる。これらの諸章において、語り手の原則は、単に「主題が豊かであれば章は増える」(63, 246)ということである。それゆえ、この作品に、作者の一貫した主題上の意図を表現する、完結した組織体として1つの作品を見なすことからその仕事を始めるような、現代の文学批評の方法を当てはめることは、不可能である。「神よ私が何であれ完成などしないように守りたまえ。この本全体はただの下書き——いや、ただの下書きの下書きだ」(32, 128)とさえイシュメルは言っている。

現代の批評方法の適用不可能は、もちろん、この作品の欠点をではなく、美点を照明している。J・E・ミラーによれば、『白鯨』の欠点を非難することは「ドン・キホーテの構成の弛みを非難するようなもの」で、それらの欠点は「文学の古典ならば自から創造せねばならない独自の形式に内在している」のだ³⁹⁾。さらに、高山宏氏は次のように書いている。

近代小説——という事はとりも直さずそれを生み培ってきた近代的感性全般——の、選択的で直線的な詩学なりイデオロギーに対して、メルヴィル文学はその特性としてはっきり包括し、取り込む事をめざしていたのである⁴⁰⁾。

「近代的感性全般」を批判することは、確かに、メルヴィルのもともとの意図ではなかったが、にもかかわらず我々は、それを少しも劣らず高く評価することができる。というのも、それは、彼の中心主題に深く関わっており、我々が上の議論で、十分にではないとしても、触れてきたところの、実存主義に対し、一見して思われるよりずっと多くの親近性を示しているように思われるからだ。ここでもう一度ヤスパースの言うところを聞けば、

悲劇的な知は矛盾のなかで次第に高まっていくが、矛盾を解くわけではない。さればといって解けないと決めてしまうわけでもない。だから未完成という契機が悲劇的な知には含まれている⁴¹⁾。

7 曖昧の方法、人物形成

曖昧の方法がどんなふうに人物形成において働いているかを考えると、我々はモウビ・ディックに関して見出したのと同じような図式を見出す。すなわち、人物たちはエイハブと対照をなすが、それでも、結局は、彼とのいくつかの類似を示すのだ。

事実や物質のみに専ら関わっている人物は、「無知にして無意識な勇氣」(27, 106)をもつフラスクである。だが、J・ジョーンズの言葉を借りれば、「スタッフは思想や視点をもっているが、フラスクは空白だ。」⁴²⁾ イシュメルがスタッフのほうをずっ

と仔細に描いた理由はこれであろう。

「行きあたりばったりの男 (happy-go-lucky)」(27, 105) スタッフは、エイハブに鮮かに対立している。彼の機能は2重である。第1に彼は、腕のいい捕鯨水夫で、事実として、あるいはノン・フィクションとしての捕鯨の叙述において大きな役割を果たす(61章、70章等)。第2に彼は、ユーモアに富む人物として、喜劇的な場面においてもまた大きな役割を果たす(91章等)。「自分は常に陽気だった！」(114, 406)と宣言する彼は、E・H・ローゼンベリーが観察しているように、「ピークォド号上でメルヴィルの特命を受けた道化となり、エイハブの悲劇的緊張に対する喜劇的な釣合いの大半を供給する。」⁴³⁾

もちろん、我々は、イシュメルがスタッフと同じくらいユーモアに富むことを忘れてはならない。実際、彼は、時としてやりすぎる程にふざける。94章その他における同性愛への仄めかしや、95章その他における猥褻さなどによって。それらの章を読むことは、それ自体十分に楽しい。だが、イシュメルの「根本的な多様性」を可能にする平衡の精神が、それらにおいて悲劇的な雰囲気に対する反撃を形づくっている、と考える時、我々は、それらを楽しむよりもむしろそれらに驚くほかはないように思われる。

イシュメルとスタッフとは、こうして、多くのものを共有している⁴⁴⁾。彼らの思考に関する限り、彼らが特徴として共有しているものは、陽気な種類の虚無主義である。我々が既に触れたように、イシュメルの虚無主義は必ずしも常に陽気ではない。しかし、少なくとも彼が喜劇的なものや捕鯨の技術に興味を示しているあいだ、スタッフは彼の主人公であるばかりでなく、時として、彼の代弁者でもある。イシュメルが「この宇宙全体を一つの荘大な悪ふざけだと受けとる」(49, 195)と言うのに対して、スタッフは、彼なりの流儀でそれを反復する。

何でも変なものには笑いが最高最短の答えなのさ、それに何が来ようと最後の慰めはいつもあるさ——その頼りになる慰めってのは、運命はみんな前から決まってるってことさ。(39, 149)

スターバックは全く違ったやり方でエイハブと対照をなす。彼は敬虔そのものだ。彼は、鯨が神意をおびうると信じないので、エイハブを理解しない。

しかしながら、これが彼の物語の全部ではない。批評家たちはたいてい、上のような文脈において、軽くしか彼に触れないし、彼らのうちの何人かはエイハブの観点から彼を批判しさえする。だが我々は、最後の諸場面において、次第に彼の精神がエイハブの精神に接近することを、忘れるべきでない。エイハブの偏執狂のような意志が

彼にとって運命であり、それが彼をひどく苦しめるので、あれほど信心深いにもかかわらず、ある時には「大いなる神よ、どこにましますか？」(123,422)とさえ彼は呟く。ほとんど狂気に冒されて、彼は最後には自分の懷疑を表現する。それはエイハブのもののように暗くは響かないが、確実に同じ方向を辿っている。「おれの燃えたつ祈りの、生涯の忠節の挙句がこれか？」(135,467)これは彼の「悲劇的な知」である、と我々は言ってもよいだろう。それはエイハブの大きな悲劇の副産物であるに過ぎないが、誰もそれを忘れることができない。

彼をこのように観察することによって、我々は、エイハブと彼とのあいだにある相互理解の意義を十分に把握しうる。エイハブは、ナンタケットの自分の家族を思いだすとき、彼のほうでもスターバックに接近する。彼は故郷へまっすぐ帰るようにスターバックにはほとんど説得されたように見える、ただし、結局彼は、ようやくながら、自からをスターバックから切りはなすが(132章)。それでも彼は、スターバックに安全のために船上に残るように命じ、握手することを忘れない(135章)。

スターバックの人物像は、この作品の他の人物たちに共通な2つの主要特徴に我々を気づかせる。イシュメルのほうにより深く関わっているスタッフを例外としつつ、すべての重要人物は、第1に、エイハブとそれぞれのやり方で対照をなし、しかし第2に、いくらか彼に類似しているのだ。

クイーケグは、まず、彼のヨジョに対するゆるぎない信仰によって、エイハブに対立している。しかも彼は、民主主義者であり、「世界中どこもお互い様の寄りあい世帯だ」(13,61)という彼の信条を実践する。これに対してエイハブは、「人間の相互依存など呪われてしまえ」(108,392)と叫ぶ。しかし、他方、クイーケグの高貴な、独立の人格がエイハブの人格への強い類似性をもつことは疑いない。

実際、エイハブの独立の自我は、多くの人物たちの中にその複写像を見出す。バルキントンの「陸をもたぬ精神(landlessness)」(23,97)、スティールキルトの「人間としての全面的な矜持」(54,211)、等。そして、やや意外なことに、マプル神父の個人主義の主張はエイハブのそれと同じくらい強い。彼は「自分の不動の自己をつねに押し立てる」(9,51)者に喜びは与えられるだろうと言う。もちろん、マプル神父は、同時に自己の否定をも主張している点、また彼の説教が全体として暗黙のうちにエイハブの運命を予言している点で、エイハブと正反対の対照をなしている。だが類似性は相違に劣らず重要であろう。

ピップとフェダラーとは、互いに対照をなしあいながらエイハブの精神を反対の方向へ引いているように見える。彼らはモウビ・ディックをアレゴリーとして見るとい

う1つの点を共有している。だがピップがそれを恐れ、エイハブのそれへの攻撃に反対するのに対して、フェダラーはエイハブの攻撃を導く。ピークォド号が港を離れる時、ピップは甲板上にいてフェダラーは船倉に隠れているが、それがモウビ・ディックに最後の追跡をしかける時には、彼らはもともとの位置を交換し、ピップは船室に隠れ、フェダラーは甲板上に立つ。

最後にエイハブと行動をとにもするのはもちろんフェダラーである。だが、それにもかかわらず、彼はフェダラーを恐れている。一方、彼はピップの願いを聞きいれないが、彼はピップをずっと親切に、同情をこめて扱う。これらの事から我々が結論するものは、やはり、ピップとフェダラーとはともに、エイハブに対してそれぞれのやり方で類似した相違している、ということである。相違は対照を生じ、類似はそれを部分的に否定し、ぼやけさせる。あまりにも曖昧な人物形成は、当然、作者の側の失敗であるだろうが、この作品においてのように、効果的に調整された時には、曖昧さは、人物形成に関してもまた有益でありうる。

エイハブは、他の人物たちとの類似のお蔭で、悲劇の主人公にとって望ましくも、人間の代表であるように見える。さらに重要なことには、他の人物たち、とりわけ敬虔な人物たちとの類似をつうじて、彼の道徳上の位置が曖昧になる。彼はフェダラーと連合した神への挑戦者であるが、もしスターバック、ピップ、さらにはマプル神父と共通点を持っていることになると、彼は簡単には非難されえない。

エイハブの人物像の道徳上の曖昧さは、もちろん、既に議論されたような、イシュメルの彼に対する曖昧な態度に大変よく合致する。そして、しばしば指摘されてきたように、モウビ・ディックもまた善と悪の2面性を有している⁴⁵⁾。追う者と追われる者とが、こうして、曖昧さの中で出会う。

スタッフについて言えば、彼も、彼に似ている人物たちの一団をやはり与えられている。ピーター・コフィン、ピーレグ船長、フリース、そしてフラスク。結局のところ、この作品には、互いに対照をなす2種類の人物集団があり、それらの中心はエイハブとスタッフである。エイハブの集団の中の人物たちはエイハブと対照をなしているのだが、比較してみれば、これらの2つの集団の相違は各個の人物のあいだの相違よりも大きい。だが、こんどは、それらの集団のあいだに共通するものは何かないだろうか？ もちろんある。既に見られたように、イシュメルはエイハブとスタッフの両方に等しく類似している。彼は全人物を統括する人物であり、従って、最も「多様性」に富み、また最も曖昧である。

大ざっぱに言ってエイハブの集団の人物たちは、古い、荘大なやり方で話し、これ

に対してスタッフの集団の口の利き方は格別に口語的である。イシュメルの話し方は、それらの中間に位置し、時に応じてそれらのどちらかに近づく、ように思われる。

エイハブとスタッフがイシュメルによって結びつけられるのを見る時、我々は、この作品の曖昧さの主要な側面を概観し終ったように思われる。ここで我々は、A・ハウザーの次のような発言を、イシュメル、エイハブ、スタッフの人物形成の記述として受けとってよいであろう。

近代の悲劇とユーモアが同時に発生したことは、偶然ではない。なぜなら、それらは、一見して非常に異なっているようだが、その根は同じ土から出ているのである。この両者は、同じ疎外を表現し、生の根本問題に対する同じく対立し矛盾する態度を表現している。悲劇は、不可能な、理解できない世界における耐えがたい生の要求にこたえる。そして主人公は、しだいに彼にとって疎遠なものとなってしまったこの世界から立ち去ってゆく。ユーモアは、悲劇が受け入れることのできない疎外を甘んじて受け入れる。しかしそれは、悲劇と同じく、疎外を根拠としており、疎外された世代の生の感覚を表現している⁴⁶⁾。

イシュメルは、ハウザーの言葉を借りれば、「近代における疎外」の化身である。それゆえ、彼の物語は、近代が続く限りその力強い効果を失わず、彼自身の時代や我々の時代におけるどんな安定した生き方をも、自信にあふれた教条をも、批判しつづける。この事は、我々が注意したところの、実存主義への親近性や、文学批評の完結した全体という観念の適用不可能によって、部分的に示されている。もし我々の議論に何らかの結論があるとすれば、これがそれである。ただし我々は、イシュメルのように、何にせよ完結することをためらいつつ、作品の記述に専念してきたのであるが。

8 エピローグ、民主主義的な

我々の議論の最後の章は主としてメルヴィルの民主主義の思想に関わっている。というのも、彼の曖昧さに究極的に責任のあるのは、彼の民主主義であるように思われるからだ。

イシュメルが民主主義の気質を持っていることを、我々は了解ずみと考えてもよいだろう。そしてクイーケグもまた、既に触れられたように、民主主義者と見なされうる。彼のこの作品の中での主要な役割は他人を助けることである。彼はまずイシュメルの経済上の苦境を助け（10章）、次に船から落ちた者を助け（13章）、次に鯨の頭

の中へ落ちたタシュテゴを助け（78章）、そして最後に、彼が用意した棺によってイシュメルの命を助ける（「閉幕の辞」）。イシュメルとクイーケグの関係は、美しく実現された民主主義的な友愛の1例である⁴⁷⁾。

だが我々のここでの問題は、単にメルヴィルが民主主義者であったことではなく、彼があまりにも熱烈な民主主義者であったことである。イシュメルが、なるほどクイーケグと成果ある関係をもつけれども、自分の民主主義の国で人々とうまくやっていくことができず、「ピストルと弾丸の代わりに」（1, 12）海へ逃れざるを得なかった、という事実を我々は忘れるべきではない。

イシュメルのこの奇妙さは、メルヴィルがホーソーンに宛てて書いたところにはっきりと反映している。

あらゆるものに無条件に民主主義を主張しながら、一方大衆としての人類全体への嫌悪を表明するというのは矛盾に見えるでしょう。でもそうじゃないんです。——でも切りのない長広舌になりますのでもうやめておきましょう。（ホーソーン宛て手紙、557）

彼の「切りのない長広舌」の主要な論点は、彼の理想とする民主主義が彼をとり囲む社会の現実と合致しないこと、及び、民主主義という語によって彼が大衆組織の原則よりもむしろ個人の人生の原則を意味していること、であるように思われる。オーデンがロマン主義者一般について観察したことは、ここでもやはり、メルヴィルにあてはまる。

かれらが民主主義に不満だったのは、個人の自由を信じていなかったからではない。熱烈にそれを信じながらも、かれらの知る都市の民主主義が、英雄的な個人を破滅させて、群衆のなかに埋没させたり、非個人的な機械の自動的な歯車にさせたりするのを、見ていたからである⁴⁸⁾。

メルヴィルが同じ手紙の中ではっきりと「真実は人間には馬鹿化したものです」（557）と書く時、彼は「人間」の側にではなく、「真実」の側に立っており、それは、メルヴィルによれば、「人間」からは隠されている。

この意味で、H・N・スミスが注意しているように、メルヴィルの民主主義は、制度とは関係がない⁴⁹⁾。それは、その他の点では完全に相対主義者である彼が保っている、唯一の理想である⁵⁰⁾。彼は自分の民主主義の信条を大文字の「真実」として表わすところまでも行った（556-57）。イシュメルが彼の語りにおいて最も敬虔に見える時、よく知られているように、神のイメージは最も強く民主主義に結びつけられている。「偉大なる絶対の神よ！ あらゆる民主主義の中心にして周辺なるものよ！」（26,

104)

メルヴィルの民主主義が、彼の神への疑惑を深めるのを助けた、と言うのは誇張であるかもしれない。しかし彼が疑惑をもった時、彼の民主主義は、それを解消しなかったし、キリスト教に取ってかわって首尾よく別の形而上学の見通しを供給するでもなかった。反対にそれは、ある意味で、彼の疑惑を正当化した。というのも、民主主義は、もともとあらゆる種類の絶対主義に反対しており、世俗の、物質の世界の諸問題について以外沈黙を守ろうとするからだ。M・R・スターンの言葉を借りれば、「民主主義の絶対とは相対性である。」⁵¹⁾ それは、我々が既に引用しつつ見た、彼の形而上学的なものへの嫌悪に、積極的な価値を与える。こうして、彼の理想は、彼の相対主義を、弱めるのではなく強め、固定する。彼がせいぜい期待しうるのは、クイークェグの親切に見られるような隣人愛である。

キリスト教の信仰に関して、民主主義者としてイシュメルは、「平等な眼」をもっていることを誇らしげに宣言する。

地上の一切のものへの懷疑と、天上のいくつかのものへの直観、この組み合わせは、信仰者も不信心者も作らず、それら両方を平等の眼で眺める者を作るのだ。(85,314)

しかしながら、ここで、彼の発言の裏面を見てとることは大変易しい。「平等な眼」だけしか持たないがゆえに、彼は「信仰者にも不信心者にも」なることができない。このジレンマは、ホーソーが鋭くもメルヴィルの中に見出したものと同一のものである。「彼は信じることもできず、また不信に安住することもできないのだ。」⁵²⁾ さらに、これは疑いなく、我々が第1章で議論したところの、エイハブが悩んだジレンマと同じものである。こうして我々は、イシュメルとエイハブ、この作品の2人の主人公のあいだの微妙な均衡を、別の方向からやはりくっきりと見出す。エイハブの思想は裏返しされた民主主義である。

エイハブの強い自我の意識が、アメリカの民主主義の雰囲気の中でしか生まれえなかっただろうことは、いく度も指摘されてきた⁵³⁾。だが、言うまでもなく、それはアメリカの民主主義の自然の副産物ではない。ひとりの天才が、それを裏返したのだ。その理想の側から現実を見ることによって、また、アメリカのもう1つの雰囲気、暗い種類のキリスト教の雰囲気の中でそれを検討しなおすことによって、そして、究極的には、天才のものである洞察力でそれを極限へおし進めることによって。民主主義がこうして裏返される時、自我はひとりで「女王のように」立ち、相対主義や虚無主義へ至るほかない混乱に直面する。それは確かに、1つの悲劇である。だが、それ

『白鯨』と曖昧の方法

が悲劇として認識される限り、そしてそのように書きとられる限り、人にはやはり住む場所がある。文学という場所である。

- 1) 『ドストエフスキー論、創作方法の諸問題』、新谷敬三郎訳（冬樹社、1968年）、13頁、他至る所。
- 2) バフチン、16頁。
- 3) 寺田建比古氏は、これら2人の作家の関係を着実に把握する眺望を我々に与えてくれている。『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）、144頁、及びその他の箇所参照。
- 4) Milton Millhauser, "The Form of *Moby-Dick*," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 13 (1955), 532.
- 5) Millhauser, pp. 528-29; Henry A. Myers, *Tragedy: A View of Life*, Cornell Paperbacks Edition (1956; rpt. Ithaca: Cornell Univ. Press, 1965), pp. 65-69等を参照。
- 6) 『白鯨』の引用はすべて Herman Melville, *Moby-Dick*, ed. Harrison Hayford and Hershel Parker (N. Y.: Norton, 1967) からで、章番号とそれに続く頁数によって同定される。この版を活用するために、以下の議論において私はメルヴィルの手紙をこの版から引用し、頁数でそれらを同定する。
- 7) 『悲劇論』、橋本文夫訳（理想社、1960年）、29頁。
- 8) ヤスパース、27頁。
- 9) Murray Krieger, *The Tragic Vision* (1960; rpt. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1973), p. 16 参照。
- 10) R・B・シューウォール『悲劇の探究』上野直蔵訳（南雲堂、1972年）、86-87頁参照。
- 11) William Ellery Sedgwick, *Herman Melville: The Tragedy of Mind* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1945), p. 86. また、「メルヴィルの精神は（シェイクスピアなどの精神と比べて）人生への直観にかけては劣らず深いのだが、それでも比較してみるとやはり、狭い抽象的である」と指摘する時、R・チェイスも同じ事に言及している。Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition* (Garden City, N. Y.: Doubleday, 1957), p. 113.
- 12) Warner Berthoff, *The Example of Melville* (1962; rpt. N. Y.: Norton, 1972), p. 110.
- 13) Berthoff, p. 110; Chase, p. 107; F. O. Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*, Paperback Edition (1941; rpt. N. Y.: Oxford Univ. Press, 1968), p. 456; Myers, p. 71 参照。
- 14) Sedgwick, p. 112.
- 15) 『白鯨』のような1人称の小説においては、我々は無論作者と語り手とを区別しえない。しかし、何が起こり何が起こらないかを決める権利を作者は有しており語り手は有していない、という基準のもとに両者を便宜上分離させて扱うことは許されるだろう。
- 16) 従って、「シェイクスピアが彼にあらゆる術策を与えた」というC・オルソンの発言は正

- しいとしても、我々は、易きについて、イシュメルの劇形式の使用をメルヴィルのシェイクスピアへの賞讃に完全に帰してはならない。Charles Olson, *Call Me Ishmael* (San Francisco: City Lights Books, 1947), p. 65 参照。
- 17) Glauco Cambon, "Ishmael and the Problem of Formal Discontinuities in *Moby Dick*," *Modern Language Notes*, 76 (1961), 522-23. この点で、エイハブについて熟考するイシュメルがサトベンについて熟考するクエンティン・コンブソンに似ている、という彼の指摘は大変興味深い。p. 523.
 - 18) William B. Dillingham, "The Narrator of *Moby-Dick*," *English Studies*, 49 (1968), 23.
 - 19) Chase, p. 110. R・W・B・ルイスは「最後の仕上げを欠いている点が、メルヴィルの形而上学のみならず、彼の美学における意図的なものになっている」としたためている。『アメリカのアダム、一九世紀における無垢と悲劇と伝統』、斉藤光沢、195頁。また、Paul Brodtkorb, Jr., *Ishmael's White World: A Phenomenological Reading of Moby Dick* (New Haven: Yale Univ. Press, 1965), p. 146 参照。
 - 20) ここでも、この後でも、私の議論において私は、「象徴」という語を、普通の定義、例えばコウルリッジの有名な定義、に従って用いているが、彼の定義は後で引用されよう。
 - 21) 『怒れる海、ロマン主義の海の図像学』、沢崎順之助訳（南雲堂、1962年）、184頁。
 - 22) オーデン、185頁。
 - 23) Beongcheon Yu, "Ishmael's Equal Eye: The Source of Balance in *Moby-Dick*," *ELH*, 32 (1965), 118; Brodtkorb, p. 146.
 - 24) Richard H. Brodhead, *Hawthorne, Melville, and the Novel* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1976), p. 129.
 - 25) Brodtkorb, p. 128.
 - 26) M・クリーガーは、エイハブが「あれかこれか」のみを有するのに対してイシュメルは「あれもこれも (both/and)」を受けいれている、と指摘している。Krieger, p. 250.
 - 27) このソロモンの一節をメルヴィルが極めて真剣に受けとっていることを示す根拠はある。「私はだんだんソロモンをよく読むようになりましたが、毎度そこに、ますます深い、言葉に表わせない程の意味を感じとります。」（ホーソン宛て手紙、559）
 - 28) Brodhead, p. 148.
 - 29) Brodhead, p. 144 参照。
 - 30) René Wellek, "Symbol and Symbolism in Literature," *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, IV, 343 に引用されている。『白鯨』の象徴主義についての他の議論としては、Matthiessen, pp. 249-50; Chase, pp. 80-82 参照。
 - 31) 象徴、アレゴリー、のメルヴィルの使用の別の例としては、90, 336, allegorical (第23行) と symbolically (第31行) 参照。
 - 32) この事は、もちろん、メルヴィルが彼らの神学上の意見に感銘を受けていたことを意味しない。35章の後半、及び Lawrance Thompson, *Melville's Quarrel with God* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1952), pp. 131-33 参照。
 - 33) H・ビーヴァーが、「逆向きのアレゴリー」という用語を『白鯨』の認識論の型に対してあてはめる時、彼の意図しているものはおそらくこの事を把握することである。

『白鯨』と曖昧の方法

- Harold Beaver, introd., *Moby-Dick*, by Herman Melville (Harmondsworth: Penguin Books, 1972), p. 27.
- 34) Howard P. Vincent, *The Trying-Out of Moby-Dick* (Boston: Houghton Mifflin, 1949), p. 124.
- 35) この事は彼の海についての意見にもあてはまり、海は、結局、彼にとって「永遠の未知の国」(58,235)である。『白鯨』全体を通して、海は、物理学の上ばかりでなく形而上学の上でも謎めいているかのように扱われている。そこで、鯨は海の代表であり、ここから、しばしば気づかれているような、陸地、とりわけ島の、対照されるイメージとしての意義が生ずる。
- 36) J. A. Ward, "The Function of Cetological Chapters in *Moby-Dick*," *AL*, 28 (1956-57), 176. なお、Edward H. Rosenberry, *Melville and the Comic Spirit* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1955), p. 137 参照。
- 37) ここで人は、ニーチェの悲劇の擁護がやはり科学への批判を含んでいたことを思いだしやすいであろう。「悲劇の誕生」、西尾幹二訳、『ニーチェ』、『世界の名著』第46巻、手塚富雄編(中央公論社、1966年)、543頁、及びその他の箇所。
- 38) J・ステューリーは『白鯨』における「物語」と「エッセイ」の対照に言及している。John Steelye, *Melville: The Ironic Diagram* (Evanston: Northwestern Univ. Press, 1970), p. 6.
- 39) James E. Miller, Jr., "Melville's Search for Form," *Bucknell Review*, 8 (1959), 262.
- 40) 「メルヴィルの白い渦巻」、『牧神』、第4号(1975年10月)、192頁。
- 41) ヤスパース、121頁。
- 42) Joseph Jones, "Humor in *Moby Dick*," *Studies in English* (Univ. of Texas), 25 (1945-46), p. 67.
- 43) Rosenberry, p. 97. なお、Brodhead, p. 146 参照。
- 44) ジョーンズはスタッフの観察者としての役割に注目し、「彼は全乗組員のうちでイシュメルの次に全知だ」と書いている。Jones, p. 64.
- 45) Chase, p. 110 参照。
- 46) 『マニエリスム、ルネサンスの危機と近代芸術の始原』、上巻、若桑みどり訳(岩崎美術社、1976年)、218頁。
- 47) David H. Hirsch, *Reality and Idea in the Early American Novel* (The Hague: Mouton, 1971), p. 173.
- 48) オーデン、57頁。
- 49) Henry Nash Smith, "The Image of Society in *Moby-Dick*," in *Moby-Dick Centennial Essays*, ed. Tyrus Hillway and Luther S. Mansfield (Dallas: Southern Methodist Univ. Press, 1953), p. 74.
- 50) Hirsch, pp. 187-88.
- 51) Milton R. Stern, "Some Techniques of Melville's Perception," in *Discussions of Moby-Dick*, ed. Milton R. Stern (Boston: D.C. Heath, 1960), p. 120.
- 52) Olson, p. 91 に引用されている。また『マーディ』の一節は同じ問題を取り扱っている。Herman Melville, *Mardi*, ed. Tyrus Hillway (New Haven: College and Univ.

平 石 貴 樹

Press, 1973), p. 285.

- 53) 例えば、Leon Howard, "Melville and the American Tragic Hero," in *Four Makers of the American Mind: Emerson, Thoreau, Whitman, and Melville*, ed. Thomas Edward Crowley (Durham: Duke Univ. Press, 1976), p. 81 参照。

(ひらいし たかき 本学講師 英語)