

# メルヴィルの悲劇的ヴィジョンと 『白鯨』（I）

大野一之

## 序

悲劇とは何か？ それは、突然人間に降りかかる、交通事故のような偶然の災難でもなければ、病死といった単なる不幸な事件でもない。確かに災難であり、不幸ではあるのだが、少なくとも、古代ギリシアで成立し、盛衰を繰り返しながら、シェイクスピアの活躍したイギリスのエリザベス朝の演劇、さらにラシーヌに代表されるフランスの新古典主義の演劇などによって受け継がれてきた伝統においては、悲劇にはある特殊な構造が共通して見られる。すなわち、この意味での悲劇は、平凡な日常生活を送っている凡庸な人間がただ一方的に見舞われる災難ではなく、むしろ「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」<sup>1)</sup>と考えられている。したがって、悲劇は単に悲惨な出来事であるばかりでなく、そこに独特のアイロニカルな要素が認められなければならないのである。そして何よりも、悲劇の根源は、行動する人間の条件や世界における人間の在り方そのものに深く関わっている。悲劇では、避けられない宿命として英雄的行為が耐え難いほどの苦悩を人間にもたらすが、その悲惨と絶望のどん底で、人間の自由と崇高さが輝き、喜びと哀しみが混じり合う。このように人間の根源的矛盾を描く悲劇は、まさしく「人間存在の核心にある謎」<sup>2)</sup>の探究だと言えるだろう。

この究極の探究に誰よりも勇敢に取り組んだ作家の一人にハーマン・メルヴィルがいる。ここでは、彼の代表作『白鯨』を悲劇の伝統という観点から論じながら、併せて悲劇の本質について考えてみたい。ただ、これから小説作品にお

ける悲劇の問題を論じようというわけだから、当然のことながら、この場合の悲劇とは、演劇という文学の一ジャンルを意味する狭義の悲劇ではない。それは、ヴィジョン、人生観、生の感覚、精神など様々な形で言い表される、より広い概念としての悲劇である。悲劇的精神の表現媒体は伝統的に主として演劇であったし、偉大な悲劇作家はほとんど常に劇作家であったが、19世紀以降はいささか事情が異なるように思われる。新しい時代は新しい表現形式を求めるものである。悲劇的精神の形象化に必要な新しい器を、より自由な形式である小説が提供したとしても少しも不思議はない。このような視点から、悲劇的精神の正統を継承しながら、新しい時代に相応しい悲劇作品を世に送り出すことによって、悲劇の豊かな可能性を示して見せてくれたメルヴィルの功績について考察していきたいと思う。

### 悲劇作家の誕生——ホーソンと「闇の力」

4年に亙る世界周航の旅を終えて帰国したメルヴィルは、船乗り生活に終止符を打ち、作家に転身する。南海の人食い人種の間で生活した珍しい経験を素材として処女作『タイピー』(1846年)で一躍人気作家となり、さらに『オムー』(1847年)、『マーディー』(1849年)、『レッドバーン』(1849年)、『ホワイト・ジャケット』(1850年)と海を舞台にした冒険小説を矢継ぎ早に発表し、1850年の2月には次回作『白鯨』の執筆に取りかかったものと思われる。同年5月には半ば程度まで書き進み、6月にはその年の秋に完成の見込みだと予告していたにもかかわらず、結局出版は翌年の10月までずれ込んでしまう<sup>3)</sup>。もう少し正確に言うと、メルヴィルと親交のあった批評家のエバート・ダイキンクの1850年8月7日付の手紙の中に、「メルヴィルは新作をほぼ完成させている」<sup>4)</sup>という言葉が見られるが、実際に『白鯨』が現在のような形で「ほぼ完成」するのは丸1年先の翌年の8月なのである。この大幅な執筆の遅れは何らかの書き直しのためだったと考えるのは、今やメルヴィル研究者の間で定説になっていると言っても過言ではない。信頼度の高いメルヴィルの伝記を著した

レオン・ハワードは、問題の1年の間に行われたのは、単なる加筆修正というよりむしろ書き直しであって、その結果「この作品は、その表面的な構成はともかくその本質において、メルヴィルが当初構想していたロマンスとは別物になった」<sup>5)</sup>と述べている。

具体的にどのような書き直しが行われたのかはともかくとして、1850年8月から翌年の8月までの1年は、メルヴィルにとって作家として大きな転機となるような決定的な意味を持っていたことはほぼ間違いないだろう。そこで、まず何よりも注目しなければならないのは、ハワードの言う『白鯨』の「第二の成長」<sup>6)</sup>の始まる1850年の夏に起こった一つの事件である。つまりこの夏初めて、31歳のメルヴィルは46歳の先輩作家のナサニエル・ホーソンに出会う。メルヴィルが12歳で父親を亡くし、高等教育も受けぬまま人生の荒海に投げ出され、銀行員や船乗りなどの職を転々としながら厳しい実人生の経験を積んだ後、ふとしたきっかけで作家の道を歩み始めた人物だとすると、ホーソンは大学卒業後も一人孤独に部屋に閉じこもって内省を重ねながらこつこつと何年も作家修行に励み、46歳にしてようやく文名を確立した作家であった。一方は情熱的な行動家、他方は知的な観察者、経歴的にも気質的にも対照的なこの二人の作家が巡り会って、互いの魂のなかに共鳴し合えるものを見いだしたというのは、けだし奇跡に違いない。二人の親交の期間は比較的短かったけれども、少なくとも、メルヴィルにとっては、作家としての意識が急激に深まり、さらなる飛躍を期していたこの時期に、文学を語り合い思想的に深く共鳴し合える友と尊敬できる偉大な先輩を同時に獲得できたのは、やはり幸運だったと言わなければならない。

ホーソンに出会った直後のメルヴィルが雑誌『文学世界』に寄稿した評論「ホーソンとその苔」は、ホーソンにたいする熱烈な賛辞で満ちている。その中でメルヴィルは、ホーソンを「隠遁的で、無害な作家」とみなす世間の誤解を指摘して、次のように述べる。

For spite of all the Indian-summer sunlight on the hither side of

Hawthorne's soul, the other side—like the dark half of the physical sphere—is shrouded in a blackness, ten times black.... 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.... Still more: this black conceit pervades him, through and through. 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....

Now it is that blackness in Hawthorne, of which I have spoken, that so fixes and fascinates me.<sup>7)</sup>

この有名な一節は、評論の本来の対象であるホーソンについて述べているのと同程度もしくはそれ以上にメルヴィル自身について語っているとされることが多い。メルヴィルは、エマソンなどの超越主義思想の支配的な当時の楽観的でロマンティックな思想風土にあって、ホーソンの中に見られる「暗さ (darkness)」あるいは「闇の力 (power of blackness)」にすっかり魅惑され、心をしっかり捉えられたのである。人間の無限の可能性を全面的に肯定し賛歌する風潮に対して懐疑的で、人間には生まれつき悪や罪に傾斜する特性があるかもしれないと考えていたのは、ホーソンだけでなくほかならぬメルヴィル自身でもあったように思われる。

メルヴィルは、ホーソンはアメリカが生み出したシェイクスピアに匹敵する天才だと絶賛するのだが、シェイクスピアが偉大なのは、「ハムレット、タイモン、リア、さらにイアゴーなどという、暗い人物の口を通して、それ相応の、ちゃんとした人間なら誰でも、そのようなことを口にすること、いや、ただ暗示することさえ気がいが染みているような、それほど恐ろしい真実と思われる

事柄を、彼はじつに巧みに語り、あるいは、時としてほのめかす」<sup>8)</sup> からはかならない。つまり、メルヴィルは、エリザベス朝の偉大な悲劇作家と敬愛する同時代の先輩作家の中に同じ「暗さ」を発見したのであり、「真実を語る偉大な芸術 (the great Art of Telling the Truth)」<sup>9)</sup> に携わる者の一人として、この「暗さ」あるいは「人間性の悲劇的様相」<sup>10)</sup>こそ語るべき人生の真実であることをはっきりと自覚したように思われる。ホーソンによって触発された、人生や人間性の暗黒面に対するメルヴィルの探究心は、目覚めたばかりの大きな文学的野心と結び付き、ちょうど執筆中だった作品を根本的に変質させていくことになったと推測される。『白鯨』の創作過程において決定的とも思われる影響をメルヴィルに与えたホーソンとの出会いをこのような観点から眺めると、1850年8月から翌年の8月までの1年の間に起こった『白鯨』の「第二の成長」なるものは、いわば悲劇作家メルヴィルの誕生であったと言うこともできるだろう。

### 正気の狂気——シェイクスピアの悲劇観

これまでの検討から明らかなように、ホーソンとの出会いが『白鯨』書き直しの契機となっただけでなく、また、メルヴィルの文学的想像力に与えた衝撃の大きさにおいて、シェイクスピアの影響はホーソンのそれに勝るとも劣らないことも明白だろう。メルヴィルはつとにシェイクスピアの愛読家として知られ、この大劇作家を自らの創作活動の糧としている。その痕跡はメルヴィルの主要な作品に辿ることができる。例えば、ある研究によれば、『白鯨』におけるシェイクスピアへの言及は、作家名、作品名、登場人物の名前、作品からの引用などを含めて47にも及ぶ<sup>11)</sup>。さらにマシーセンは、メルヴィルにおける単なる影響を越えたシェイクスピアの重要性を強調する。

Even from such a brief summary it is clear that we have arrived at the point where we are no longer dealing with an ordinary

'influence,' but with a rare case, in which Shakespeare's conception of tragedy had so grown into the fibre of Melville's thought that much of his mature work became a re-creation of its themes in modern terms.<sup>12)</sup>

つまり、マシーセンの見解にしたがえば、「シェイクスピアの悲劇観がメルヴィルの内部で大きく成長して、ついには彼の思想の本質と化した結果、彼の円熟期の作品の多くがシェイクスピア悲劇の諸テーマを近代の観点から再現したようなものになっている」という。言い換えれば、メルヴィルは、シェイクスピア悲劇の精神を19世紀において、伝統的な戯曲の形式ではなく、近代という時代により相応しい小説という形式で復活させたのだと考えることもできるだろう。

ところで、これから取り上げる『白鯨』を悲劇という観点から論じている研究者は、もちろん少なくない。上述のマシーセンのほかにも、代表的な研究だけを拾っても、ガイスト (1939年)、セジウィック (1944年)、オルソン (1947年)、ルース (1955年)、シューアル (1959年)、クリーガー (1960年)、マイヤーズ (1965年) と続く。ここですぐに気づくのは、これらの研究の多くが『白鯨』批評史の初期もしくは中期のものに属しており、主として主人公のエイハブに注目しているものが殆どであることである。概して研究の進展にしたがって批評的関心の重心がエイハブから語り手のイシュメールに移動していく傾向が見られるが、この現象と、悲劇というテーマへの関心の低下は、背景として大きな時代の変化はあるとしても、決して偶然の一致ではないように思われる。つまり、悲劇の観点から作品を論じる際、まずその大前提となるのがエイハブというキャラクターの存在だからである。『白鯨』を悲劇と呼ぶ場合、それは通常いわゆる「エイハブの物語」もしくは「エイハブのドラマ」を指しているのである。

恐らく多くの読者にとって、『白鯨』の主人公は、近代アメリカが生み出した「悲劇的英雄の最も気高い、最も完成された具象化」<sup>13)</sup>であろう。マイヤー

ズにとっても、エイハブは「19世紀アメリカ文学における唯一の偉大なる悲劇的英雄」であり、『白鯨』という作品は「その中でメルヴィルが悲劇的人生観に到達しているが故に、演劇 (drama) として理解されねばならない」のである<sup>14)</sup>。マシーセンもまた、「メルヴィルがエイハブの行為を演劇の観点 (dramatic terms) から考えたのも同様に明らかだ」<sup>15)</sup>と述べている。つまり、これらの批評家の見解によると、悲劇としての『白鯨』は、悲劇の伝統にしたがって、基本的には小説ではなく演劇として考えられなければならないし、エイハブも小説ではなく演劇にこそ相応しい登場人物として構想されたいということになる。実際、ト書きや独白など戯曲の形式で書かれた章が存在しており、こうした考え方を裏打ちしているように見える。ただ、『白鯨』はあくまでもイシュメイルという人物によって語られる物語であって、エイハブのドラマもイシュメイルの語りとの関係で論じられなければならない。この点については、後程もう少し詳しく論じるとして、ここでは少なくともエイハブという人物がいささか古めかしい悲劇的英雄として「劇的に表現 (dramatize)」されている点に注目しておきたい<sup>16)</sup>。

伝統的な悲劇観にしたがえば、オイディプス王やリア王のように王侯や貴族として社会的名声と繁栄を享受していた、知力や勇氣などの点でも人並み優れた人物が、何らかの悲劇的欠陥によって突然、いわば幸福の頂点から不幸のどん底に転落し、そのおぞましい姿を見た観客が「憐憫と恐怖」を覚えるところにカタルシスが生じる<sup>17)</sup>。一方、エイハブの物語では、エイハブという捕鯨船の船長が、たまたまモッピー・ディックと呼ばれる巨大な白鯨に片足を食いちぎられ、その復讐のために世界の海に宿敵を追い求めた結果、白鯨の逆襲に遭い、自分一人のみならず指揮して来た船もろとも破滅する。確かにエイハブは王でも貴族でもなく、たかが捕鯨船の船長に過ぎないが、彼は「勇敢で強健崇高な言葉 (a bold and nervous lofty language)」(73) をしゃべる「高き悲劇を生きるべき偉大な立役者 (a mighty pageant creature, formed for noble tragedies)」(73) であり、古の王にも匹敵する高貴な人物として描かれている<sup>18)</sup>。まずエイハブという名前が、旧約聖書の「列王記」に登場する

邪悪な王の名前に由来する。さらにポウエンが指摘しているように、「甲板の大汗、海洋の王、巨鯨の群れの偉大なる覇者 (a Khan of the plank, and a king of the sea, and a great lord of Leviathans)」(129) など、王としてのエイハブへの言及も数多い<sup>19)</sup>。メルヴィルが、王侯貴族が最早悲劇の主人公として成り立ち難い19世紀のアメリカにおいて、しがたない庶民の一人に過ぎない捕鯨船の船長をできる限り崇高な人物に仕立て上げようと修辭的な腐心を払っていることは間違いない。しかしながら、悲劇の主人公としてより本質的なのはやはり内面的な性格であろう。

メルヴィルにとって、「悲劇的に偉大な人物とはすべて一種病的なものを持つことによって成り立っている」(74) のであり、エイハブもまた病的資質を備えている。すなわち彼の「偏執狂」がそれである。エイハブは、モッピー・ディックとの最初の遭遇の結果、片足を食いちぎられるが、その肉体的苦痛とともにハンモックに横たわっていた帰航の途中で「彼の引き裂けた肉体と傷ついた魂とがたがいに血を噴き合い、混じり合い、ついに狂気になった」(185) のである。エイハブにとっての白鯨の象徴的な意味は作品中次のように説明されている。

The White Whale swam before him as the monomaniac incarnation of all those malicious agencies which some deep men feel eating in them, till they are left living on with half a heart and half a lung .... All that most maddens and torments; all that stirs up the lees of things; all truth with malice in it; all that cracks the sinews and cakes the brain; all the subtle demonisms of life and thought; all evil, to crazy Ahab, were visibly personified, and made practically assailable in Moby Dick. He piled upon the whale's white hump the sum of all the general rage and hate felt by his whole race from Adam down; and then, as if his chest had been a mortar, he burst his hot heart's shell upon it. (184)

エイハブが狂っているのは、一等航海士のスターバックが言うように、何も彼が「もの言わぬ畜生」(163)に復讐心を抱いたからではない。それは、エイハブが「その身に受けた惨害ばかりではなく、おのれのあらゆる思想上精神上的憤怒も、すべてモッピー・ディックからくるものとしてしまった」(184)からである。エイハブの目に映る白鯨は、「人の心を狂わせ苦しめるすべてのもの、厭おしき事態をかき起こすすべてのもの、邪悪を体とするすべての真実、筋骨を砕き脳髓を圧しつぶすすべてのもの、生命と思想とにまつわるすべての陰険な悪魔性、——これらのすべての悪」を体現する存在なのである。つまり、彼の偏執狂は、モッピー・ディックという特定の鯨をこの世に存在するあらゆる悪の化身と見なし、これを全力で打ち倒そうとする。自分の生命を含めてあらゆるものを犠牲にしてでも一つの目標に向かってただひたすらに突き進もうとするエイハブの衝動は、ブラッドレーの主張する、シェイクスピアにとっての悲劇的性格を想起させる。「著しい偏質性、特殊な方向への先天性、その方向への吸引力に対して或る場合抵抗力を喪失すること、心中に起る興味や目的や熱情や習慣の一つを全存在と同一化させる致命的な傾向」<sup>20)</sup>がエイハブの性格にも見受けられる。

狂気のリア王は「きわめて重大な真実のこもった、正気の狂気 (the sane madness of vital truth)」<sup>21)</sup>を語るのだと、メルヴィルは述べているが、この「正気の狂気」という言葉には、「狂気の中の正気 (Reason in madness)」<sup>22)</sup>というエドガーの台詞の反響が聞き取れるかもしれない。メルヴィルがこうした撞着語法によって逆説的に言わんとしたことは、リア王ばかりかエイハブにも当てはまるように思われる。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。エイハブもまた「口にすること、いや暗示することさえ気持ちが染みているような、それほど恐ろしい真実」を語るのだと言えよう。

エイハブの「正気の狂気」はピークォッド号に乗り込んでいる鍛冶屋のパーズとの対比においてさらに浮き彫りにされる。エイハブはパーズに次のように言う。

“Well, well; no more. Thy shrunk voice sounds too calmly, sanely woful to me. In no Paradise myself, I am impatient of all misery in others that is not mad. Thou should'st go mad, blacksmith; say, why dost thou not go mad? How can'st thou endure without being mad? Do the heavens yet hate thee, that thou can'st not go mad?....” (487)

ここで、「どうして、気ちがいにならず、耐えてゆけるのか」と問うエイハブの気持は、ほかならぬ作者メルヴィルのそれであろう。すでに述べたように、悲劇とはただ単に悲惨な事件ではなかった。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。確かにパースの人生は悲惨以外の何ものでもないが、それがそのまま悲劇になり得ないのは、行動の必然性を伴う認識が彼に欠けているからである。それに対してエイハブの「正気の狂気」は悲劇の真実の認識にほかならない。ちょうどりア王が自分に加えられた不当な仕打ちに激昂し狂気に陥るように、エイハブもまた自分に与えられた苦痛の不当さに、文字通り気も狂わんばかりに怒りを爆発させ、モッピー・ディックに対する復讐を誓うのである。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。

### エイハブの復讐劇

それぞれの時代には固有の危機の様相があり、それにしたがって悲劇のヴィジョンが具象化されるための表現形式も異なるが、それでも人間存在の根本に関わる、時代や表現形式によって変わることはない共通の要素があるだろう。シューアルはそのような悲劇の本質的要素を三つ抽出しているが、その第一の

要素は「悪」である。それは「人間の破滅をもたらす内的・外的なあらゆる力、人間を苦しめ、幻惑し、打ち負かすあらゆるもの、悪として知られているあらゆるもの」<sup>23)</sup>を指す。シューアルも述べているように、アリストテレスの悲劇論はこの悪の問題に奇妙にも触れていないが、悪の意識は「悲劇の本質であり核心」<sup>24)</sup>であるに違いない。悪という言葉の持ついささか古めかしい宗教的あるいは倫理的な響きが気になる向きには、これを「他者性」というより現代的な表現で置き換えることも可能だろう。

Tragic drama tells that the spheres of reason, order, and justice are terribly limited and that no progress in our science or technical resources will enlarge their relevance. Outside and within man is *l'autre*, the "otherness" of the world. Call it what you will: a hidden or malevolent God, blind fate, the solicitations of hell, or the brute fury of our animal blood. It waits for us in ambush at the crossroads. It mocks us and destroys us. <sup>25)</sup>

スタイナーがここで言わんとしているのは、現在ではすでに一般化している悲劇の概念についてであろう。つまり、しばしば「生の悲劇的感覚 (tragic sense of life)」と呼ばれるような悲劇についての考え方は、文学ジャンルを越えて、人間がこの世界に存在している根本的な状況に関わる<sup>26)</sup>。本来的な人間、すなわち文化や社会の保護を剥ぎ取られた、いわば丸裸の孤独な人間は、哲学や科学や宗教などの生まれる以前の原初的な世界の「他者性」と直に対峙し、そこに「世界の空虚さと恣意性、あらゆる倫理的価値の窮極的な無意味さ、死および非人間的な力の恐るべき支配」<sup>27)</sup>を見いだす。不条理な世界に投げ出された異邦人としての人間は、そこで自己の本性の内と外にある破壊的な力に直面し、いわれのない、不当な苦しみに耐えねばならない。人間の状況そのものが悲劇的だというこのような考え方はリヒリズムにほかならない。ただ、ここで注意しておかねばならないのは、ソントークも述べているように、確かに

このような意味での悲劇はニヒリズムの世界観であるとしても、それは「英雄的な、つまりひとに高貴さを与えずにはおかぬようなニヒリズムのヴィジョン」<sup>28)</sup>だという点である。

さて、メルヴィルの言う「深くものを考える人間 (deeply thinking mind)」<sup>29)</sup>ならば、この悲劇的狀況に目覚めないわけにはいかない。すでに述べたように、悲劇的真実としての「闇の力」を発見したのは「最も深遠な思想家 (the profoundest of thinkers)」<sup>30)</sup>としてのシェイクスピアであり、ホーソンであった。しかし、いったん悪の狀況に目覚めた意識には気も狂わんばかりの苦悩を避けることができない。シューアルが指摘する悲劇の第二の要素がこの「苦悩」あるいは「受難」である。アリストテレスもこれには触れていて、演劇的用法に限って用い、肉体的苦痛を意味しているようだが、その後の悲劇の批評においてはむしろ精神的苦悩が重視されるようになるのは当然の展開であろう<sup>31)</sup>。前述のように、エイハブの場合、白鯨との最初の遭遇の際蒙った肉体的苦痛が、「おのれのあらゆる思想上精神上の憤怒」と深く結び付くのだが、この怒りは人間の悲劇的狀況に目覚めた結果としての精神的苦悩の一つの現れとも解釈できよう。

ここに一つの印象的な場面がある。白鯨との宿命的な対決が間近に迫ったある穏やかな日に、復讐の鬼と化したエイハブが、ふとその頑な心を和ませ、広大な太平洋に一滴の涙をこぼし、スターバックに自分の来し方を語って聞かせるのである。彼は18才で鯨捕になって以来40年間も平和で安全な陸を離れて、海の危険や窮乏と闘って来たが、そのうち3年も陸にいることはなかった。だから年老いて娶った娘のような年若い妻は、夫がありながら未亡人も同然である。ところが、このように苦難に耐えながら死の危険に満ちた孤独な生活を長年送って来た結果が片足の切断とは、何と惨い仕打ちではないかと、エイハブは神の不正と無情を訴える。さらに彼は「見よ、あの魚、めばちを。だれがあいつに、あの飛魚を追って咬むという料簡をおこさせるのか。人殺しのゆく先はどこか。裁くべきものが法廷に引き出されるとき、劫罰を受けるのはだれか」(545)と続ける。裁くべきものの責任、すなわち神の責任を問うエイハブの立

場は、「災いがにわかにな人を殺すような事があると、彼は罪のない者の苦難をあざ笑われる。／世は悪人の手に渡されてある。彼はその裁判人の顔をおおわれる。もし彼でなければ、これはだれのしわざか」<sup>32)</sup>と弁論するヨブの立場に通ずる。ちょうど不当な苦難を受けた義の人ヨブが神に反抗し、異議申し立てを行うのと同じように、エイハブもまた神の不正に対して人間の正義を主張しているものと考えられる。

このように、エイハブの白鯨追跡は単なる個人的な恨み故の復讐ではないことがわかる。彼は自分の身にたまたま降りかかった災厄に、人類共通の運命を見て取り、それこそ「アダム以来全人類が感じた怒りと憎しみとの全量をことごとくその鯨の白瘤に積み重ね」(184)、悪の化身としての白鯨を倒すことによって、人間が蒙ってきた不当な仕打ちに対して反撃を試みようとするのである。言い換えれば、エイハブは、世界の「他者性」に挑戦し、非人間的な宇宙において人間性を主張する英雄であり、人類の救済者なのである<sup>33)</sup>。人類の苦悩を一身に背負ったエイハブの姿は、彼が物語に初めて姿を表す場面の描写にも明らかだ——「この陰鬱なエイハブは、磔刑像のような顔をして、いいあらわしがたい帝王的な圧力のある尊厳さにみちたある壮大な悲しみの像のごとくに、みなの前に立つ」(124)。さらに、エイハブは「わしがいただくこのロムバルディアの鉄の冠は重すぎるであろうか」(167)と言っているが、神聖ローマ皇帝の戴冠式に用いられたこの冠には、キリスト磔刑の釘が使われていると伝えられている。狂乱の苦しみに耐えるエイハブはまた「手を握りしめて眠り、眼ざめてみれば掌の中の爪はわれとわが血に濡れて」(201)いるのだが、チェイスも指摘する通り、“bloody nails in his palms”の“nail”における「爪」と「釘」の語呂合わせは疑うべくもない<sup>34)</sup>。その頭にはキリスト磔刑の釘を使った冠をいただき、両手の掌には血に濡れた釘を握りしめ、磔刑像のような顔をしたエイハブにキリストのイメージが重なる。したがって、エイハブの苦悩はもはや彼個人の苦悩ではないだろう。それはキリストの受難に匹敵するかもしれない深さと広がりを用意しているように思われる。ここで、十字架につけられたイエスの叫びを思い起こすべきかもしれない。「エリ、エリ、レマ、サ

バクタニ（わが神，わが神， どうしてわたしをお見捨てになったのですか）」<sup>36)</sup>という言葉は，ヨブの絶望的な悲嘆でもあり，またエイハブの必死の抗議でもありうるはずだ。

## エイハブの悲劇的欠陥

古来，神話・伝説・叙事詩には，白鯨と戦うエイハブのように怪物と戦う英雄がしばしば登場する。フンババを退治する古代バビロニアのギルガメシュ，海の怪物を退治してアンドロメダを救出するペルセウス，ミノタウロスを退治するテセウス，12の難業で名高いヘラクレス，スフィンクスの謎を解くオイディプス，さらにドラゴン退治で有名な大天使ミカエルや聖ジョージ，等々——彼らは，多くの場合半人半神の英雄であり，その超人的な力によって宇宙の混沌あるいは悪を体現する怪物を退治することによって，人類の救済者となる。エイハブがこれらの英雄と同じように潜在的に人類の救済者としての性格を帯びていることはすでに見たとおりだが，彼の決死の挑戦は人類に救いをもたらすどころか，逆に破滅を招来する。エイハブの恐ろしい試練は，彼の精神的な再生の契機とはならず，文字通りの終局を導く。また，神話や古代の祭式における王殺しでは「贖罪の山羊」としての王の死によって共同体の浄化が行われるが，エイハブの死の場合には共同体そのものが破局を迎える。さらに，死と再生を繰り返す不死身と思われた英雄がついに死ななければならないときには，しばしば栄光に満ちた「昇天」や「神格化」が伴うものだが，エイハブの死にはそれが無い。彼の死は不毛や疫病に苦悶する穢れた共同体に浄化と再生をもたらす尊い「自己犠牲」のようなものではなく，単なる「自己破壊」すなわち「自殺」のようにさえ見える。

もしエイハブが人類を悲惨な状況から救い出すべく宇宙の悪に敢然と立ち向かうのだとするならば，彼の白鯨追跡は人類の幸福に寄与する創造的な行為だと言える。ところが，エイハブの試みは，彼一人の破滅のみならず，指導者としての彼に付き従って来た世界そのものとも言うべきピークォッド号の破壊に

終わる。これはエイハブの行為が孕む最も大きな悲劇的な矛盾であり、アイロニーであるに違いない。文化英雄になり得たはずのエイハブが暴君に墮落すること、それがすなわち悲劇であるというチェイスの指摘は正鵠を射ている<sup>36)</sup>。しかし、このような英雄の転落は一体何に起因するのであろうか。

「怪物と戦う者は、自分もそのため怪物とならないように用心するがよい。そして、君が長く深淵を覗き込むならば、深淵もまた君を覗き込む」<sup>37)</sup>と述べたのはニーチェであるが、夜間、舵を取っていて、鯨油を抽出するための窯の火を見つめているうちにうっかり居眠りをしてしまった結果、もう少しのところまで船を転覆させかけたイシュメイルは、「人間よ、炎をあまり長く見つめてはいけない！手を舵においたまま眠ってはいけない！」(424)と警告する。これらはいずれもエイハブにこそ相応しい警告であろう。怪物と戦ううちに自分自身怪物と化してしまった人物、自らの魂の深淵を覗き込み、その「闇の力」に魅入られてしまった人物、復讐の炎を見つめているうちに魂の操船を誤ってしまった人物——この人物こそエイハブにほかならない。この世における悪の存在を心の底から憎み、その根源を徹底的に討ち滅ぼそうとするエイハブは、皮肉にもその過程で彼自身の内部に存在する悪をますます露呈させていく。エイハブの悪の意識は「きわめて強固であり、悪と同様認めざるをえない善の存在という事実を断乎として否定するため、危険にも悪への愛に近づいている」<sup>38)</sup>とさえ言えるかもしれない。

ここでエイハブの悲劇をオイディプスのそれと簡単に比較してみるのも有益かもしれない。ともに人並すぐれた知力と勇氣に恵まれたエイハブとオイディプスは、揃って悪の謎に直面し、その解決に取り組む。つまり、テーバイの王、オイディプスは飢饉と疫病に苦しむ国民を救うために、災いの原因だとされるライオス王殺しの犯人の追及に乗り出す。一方エイハブも、白鯨を追跡するという形で、人類に降りかかっている災厄の原因を突き止め、これを根絶しようとするわけである。ところが、二人とも悪の起源を追究する試みにおいて自らがその悪の問題に深く関わっている可能性にはまったく思い至らない。もちろんオイディプスは最終的には自己認識とともにライオス王殺しの犯人がほかな

らぬ自分自身であることを発見するのだが、エイハブには同様の認識が、つまり悪を体現する存在としての白鯨はエイハブ自身の内面の悪の投影に過ぎないという認識が伴っているようには思われない。

エイハブの「発見」あるいは「認識」の問題については後にもう少し詳しく論じることにして、オイディプスとエイハブに共通して見られる道徳的な盲目性との関連において、「ヒューブリス」(*hubris*)の問題に触れておく必要がある。アリストテレスによって提唱され、後の悲劇の批評において一般化された用語の一つに「ハマルティア」(*hamartia*)があり、通常これは「悲劇的欠陥」(*tragic flaw*)を意味するものと解釈されてきたが、ギリシア悲劇におけるこの悲劇的欠陥の一般的な形が「ヒューブリス」あるいは「傲慢」(*pride*)である。すでに述べたように、アリストテレスの伝統を継承する悲劇観によると、悲劇では、知性、勇気などあらゆる人間的美徳を備え、社会的名声や繁栄を享受していた人間が、突然幸福から不幸に転落する姿が描かれるが、その悲惨な破滅と大きな苦しみへの責任は本人自身にあると考える立場がある。このような立場からすると、『オイディプス王』の場合、主人公の知的な思い上がりや激しやすい短気な性格が、予言者ティレシアスやクレオンとの衝突を引き起こし、それが連鎖反応的に新しい事態を生み出し、究極的に恐ろしい運命を招いてしまうのだと解釈される。一方、エイハブの悲劇についても、微妙なニュアンスの違いこそあれ、主人公のヒューブリスを指摘する批評家は多い。例えば、マシーセンはエイハブの生涯は基本的に「傲慢の悲劇 (*tragedy of pride*)」<sup>39)</sup>だと断じ、また、ヒルウェイも「エイハブの大きな罪は、タジのそれと同様、人間の限界を受け入れることができなかったことにある。彼は究極の真実を手でできる可能性を想定する点で、結果的に神と同等の平面に自分を置く。かくして彼は現実性を失うばかりか致命的な傲慢の罪 (*the fatal sin of pride*) を犯すことになる」<sup>40)</sup>と述べている。

エイハブは、白鯨追跡の目的を乗組員に初めて告げる場面で、「ええか、わしに罰当りなんぞというてくれるな。侮辱されたら太陽にでも打ちかかるわしじゃ。……何に頭を下げるもんか？」(164)と言い放つ。ここには確かにエイ

ハブの思い上がりがかがわれるし、必ずしもエイハブと同じ見方を取らない人々や彼の復讐とは無関係の人々を、様々な手管を使って自己の目的達成のために利用していく点に暴君性もしくはヒュープリスを否定しがたい。エイハブは「天上なるものに対してさえ民主主義者なのだ。だが、下の者には何と強圧的に出ることか」(169)というスターバックの感想に同意せざるをえない。しかしながら、物語結末の破局の原因を全面的にエイハブの傲慢に帰することは果して可能だろうか。

悲劇の主人公のヒュープリスと苦悩の因果関係から悲劇を説明するような合理的な解釈に批判的な批評家も少なくない。そうした批評家の一人は次のように述べている。

What is wrong with any tragic theory which rests on this—or sin or *hubris*—is that it implies an alternative to the tragic end, that if the hero had not been at fault he would not have suffered. This we may call a *rationalist* theory of tragedy, in which effects follow causes. I am more sympathetic to the *irrationalist*, or demonic theory in which effects (tragic events) occur without any cause, simply being in the nature of things.<sup>41)</sup>

つまり、悲劇は、因果応報の物語でもなく、「もし主人公が誤りを犯さなかったのなら、彼は苦しむこともなかっただろう」といった類いの教訓を提供するようなものでもない。悲劇において、結果は、「原因に続く」のではなく、「原因もなく、ただ必然的に」、生じるだけである。言い換えると、ライスも言うように、悪の存在は、「原因とその結果とか、行為とその罰とかいった合理性を超越しており」<sup>42)</sup>、主人公の何らかの悲劇的欠陥によって合理的に説明されることはないのである。

『オイディプス王』において、主人公を襲う悲惨な運命と彼の苦しみには何らかの正当な根拠があるとしても、それを独り主人公の傲慢に求めることは難

しい。何故なら、父親を殺し、母親と結婚するだろうというアポロンの神託がすでに成就した後に物語が始まるのであり、悲劇の主眼は恐ろしい運命の実現にあるのではなく、オイディプスの自己発見にあるからである。しかも、オイディプスによる最善を尽くす積極的な努力が最悪の結果をもたらすという、まことに不条理なアイロニーがある。つまるところ、オイディプスは有罪であると同時に、ある深い意味で、義人ヨブと同じく潔白だと言えよう。「無辜であることの有罪性」<sup>43)</sup>という不可解さが、悲劇には常に欠くことのできない要素であるように思われる。エイハブの場合も、彼のヒューブリスと結末の破局との間にある程度の因果関係が成立し得るとしても、だからといってエイハブを破滅へと駆り立てた悪を憎む衝迫の正当性そのものが打ち消されることはないだろう。さらにオイディプス、エイハブ、またリア王のいずれの場合も、彼らの悲劇的欠陥は、それがもたらすとされる破局の悲惨さと比べると余りにも均衡を失するという印象を拭うことはできない。悲劇の主人公はみな「罪を犯したというよりも犯されている者」<sup>44)</sup>であり、彼らの苦悩は彼らの犯した「罪」に対する「罰」としては不当に苛酷だと思われる。

悲劇の主人公のヒューブリスが必ずしも、彼らの苦悩と破滅の正当な根拠になり得ないだけでなく、むしろ、それを悲劇的行動の原動力として積極的に肯定することもできるかもしれない。何故なら、すでに見たように、オイディプスやエイハブの行為を一つの完結した行為として完成に導くのは、いい意味でも悪い意味でも彼らのヒューブリスであるように思われる。悲劇の主人公は終始すぐれて行動的な人物であり、自らの意志で積極的に行動することにより、破滅の危険を承知の上で自分の運命と人間の限界を探ろうとするのだが、凡人には到底不可能な、そのような英雄的な挑戦を導くのがヒューブリスにはかならないとするならば、それは何よりも英雄が英雄であることの証しでもあるはずである。

注

- 1) 山崎正和『人は役者, 世界は舞台』(集英社, 1979), p.31. ドムナックも悲劇における行動を重視し, 「悲劇が語るのは, 行動についてであり, 行動しつつある人間, もしくは行動を決意した人間についてである」と主張している。ジャン＝マリー・ドムナック『悲劇への回帰』岩瀬孝訳(中央公論社, 1987), p.42.
- 2) ドムナック『悲劇への回帰』, p.50.
- 3) デイナーに宛てた1850年5月1日付の手紙, 及びリチャード・ベントリーに宛てた同年6月27日付の手紙参照。Jay Leyda, ed. *The Melville Log: A Documentary Life of Herman Melville, 1819-1891*, vol. 1 (1951; rpt., New York: Gordian Press, 1969), pp.374, 376.
- 4) Jay Leyda, ed. *The Melville Log*, vol. 1, p.385.
- 5) Leon Howard, *Herman Melville: A Biography* (Berkeley: University of California Press, 1951), p.169.
- 6) Leon Howard, *Herman Melville*, pp.150-179.
- 7) Herman Melville, "Hawthorne and His Mosses," *The Piazza Tales and Other Prose Pieces, 1839-1860*, eds. Harrison Hayford, Alma A. MacDougall, G. Thomas Tanselle and Others (Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1987), pp.243-244. 訳文は, ハーマン・メルヴィル「ホーソンとその苔」金関寿夫訳, 『世界批評体系1』(筑摩書房, 1974)を使用し, 適宜修正を加えた。
- 8) Herman Melville, "Hawthorne and His Mosses," p.244.
- 9) Herman Melville, "Hawthorne and His Mosses," p.244.
- 10) ホーソンの新作 *The House of the Seven Gables* を読んだメルヴィルは, 1851年4月16日付のホーソン宛の手紙の中で次のように述べている。 "There is a certain tragic phase of humanity which, in our opinion, was never more powerfully embodied than by Hawthorne. We mean the tragicalness of human thought in its own unbiassed, native, and profounder workings.

We think that into no recorded mind has the intense feeling of the visible truth ever entered more deeply than into this man's." (Jay Leyda, ed. *The Melville Log*, vol. 1, pp.409-410)

- 11) Roma Rosen, "Melville's Uses of Shakespeare's Plays," diss., Northwestern University, 1962, p.93.
- 12) F. O. Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (1941; rpt., New York: Oxford University Press, 1972), p.435. ニュートン・アーヴィンもまた, "Shakespeare, in short, the Shakespeare of *Lear* and *Hamlet* and *Timon*, confirmed and strengthened Melville in his own sense of the dark destructive forces...." と述べ、メルヴィルがシェイクスピアを通じて悲劇的人生観の確信に至ったと考えている。Newton Arvin, *Herman Melville* (1950; rpt., Westport, Conn.: Greenwood, 1972), p.151.
- 13) Newton Arvin, *Herman Melville*, p.176.
- 14) Henry Alonzo Myers, *Tragedy: A View of Life* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1965), p.64.
- 15) F. O. Matthiessen, *American Renaissance*, p.415.
- 16) Cf. Walter E. Bezanson, "Moby-Dick: Doument, Drama, Dream," in *A Companion to Melville Studies*, ed. John Bryant (Westprt, Conn.: Greenwood, 1986), p.198.
- 17) アリストテレスは『詩学』の中で、悲劇を次のように定義している。"A tragedy, then, is the imitation of an action that is serious and also, as having magnitude, complete in itself; in language with pleasurable accessories, each kind brought in separately in the parts of the work; in a dramatic, not in a narrative form; with incidents arousing pity and fear, wherewith to accomplish its catharsis of such emotions." アリストテレス『詩学』笹山隆訳注 (研究社, 1968), p.18.
- 18) テキストは Herman Melville, *Moby-Dick, or, The Whale*, ed. Harrison

Hayford, Hershel Parker, and G. Thomas Tanselle (Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1988) を使用し、以下引用末尾の数字はこの版の頁数を示すものとする。また訳文は阿部知二訳を使用し、適宜修正を施した。

- 19) Merlin Bowen, *The Long Encounter: Self and Experience in the Writings of Herman Melville* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1960), pp.145-146.
- 20) A. C. Bradley, *Shakespearean Tragedy* (1904; rpt., London and Basingstoke: Macmillan, 1971), p.13. ブラッドレー『シェイクスピアの悲劇(上)』中西信太郎訳(岩波書店, 1938), p.34.
- 21) Herman Melville, "Hawthorne and His Mosses," p.244.
- 22) Shakespeare, *King Lear*, IV. vi. 173.
- 23) Richard B. Sewall, *The Vision of Tragedy* (1959; 3rd ed., New York: Paragon House, 1990), p.47. 訳文は, R. B. シューウォール『悲劇の探究』上野直蔵監訳(南雲堂, 1972)を参照した。
- 24) Richard B. Sewall, *The Vision of Tragedy*, p.47.
- 25) George Steiner, *The Death of Tragedy* (1961; rpt., New York: Oxford University Press, 1980), pp.8-9. ジョージ・スタイナー『悲劇の死』喜志哲雄／蜂谷昭雄訳(筑摩書房, 1979)参照。
- 26) 「生の悲劇的感覚」について、リーチは次のように述べている。"It [the tragic sense of life] implies, rather, that our situation is necessarily tragic, that all men exist in an evil situation and, if they are aware, are anguished because they are aware." Clifford Leech, *Tragedy* (London: Methuen, 1969), p.23. Cf. Miguel de Unamuno, *Tragic Sense of Life*, tr. J. E. Crawford Fritch (1921; rpt., New York: Dover, 1954). ウナムーノ『生の悲劇的感懐』神吉敬三／佐々木孝訳(法政大学出版局, 1975)。
- 27) Susan Sontag, *Against Interpretation* (1961; rpt., London: Andre Deutsch, 1987), p.136. 訳文はS. ソンターグ『反解釈』高橋康也ほか訳(竹内書

- 店新社, 1971) を使用し, 適宜修正を加えた。
- 28) Susan Sontag, *Against Interpretation*, p.136.
- 29) Herman Melville, "Hawthorne and His Mosses," p.243.
- 30) Herman Melville, "Hawthorne and His Mosses," p.244.
- 31) アリストテレス『詩学』の注 (pp.117-118) 参照。
- 32) 『ヨブ記』9: 22-24.
- 33) Cf. Alfred Kazin, "Introduction" to the Riverside Edition of *Moby-Dick* (Boston, 1956); rpt. in *Melville: A Collection of Critical Essays*, ed. Richard Chase (Englewood Cliffs, N. J., 1962), p.44. ケイジンによれば, エイハブは, "a hero of thought who is trying, by terrible force, to reassert man's place in nature." である。
- 34) チェイスは, "The pun is unavoidable." と述べながらも, "But there is this difference between Ahab and Christ: these are Ahab's own nails. He is not a sacrifice; he is a suicide." と続けて, エイハブとイエスの根本的な違いにも注意を促すのを忘れていない。Richard Chase, *Herman Melville: A Critical Study* (1949; rpt., New York: Hafner, 1971), p.44.
- 35) 『マタイによる福音書』27: 46.
- 36) Richard Chase, *Herman Melville*, pp.54-55.
- 37) ニーチェ『善悪の彼岸』木場深定訳 (岩波書店, 1970), p.120.
- 38) R. W. B. Lewis, *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century* (Chicago: University of Chicago Press, 1955), p.132. 訳文は, R. W. ルーイス『アメリカのアダム』斎藤光訳 (研究社, 1973) を使用した。
- 39) F. O. Matthiessen, *American Renaissance*, p.449.
- 40) Tyrus Hillway, *Herman Melville* (New York: Twayne, 1963), p.91.
- 41) Isadore Traschen, "The Elements of Tragedy," *Centennial Review* 6 (1962), p.218.
- 42) Julian C. Rice, "*Moby-Dick* and Shakespearean Tragedy," *Centennial*

*Review* 14 (1970), p.464.

43) ドムナック 『悲劇への回帰』, p.22.

44) Shakespeare, *King Lear*, III. ii. 60. 訳文は斎藤勇訳による。