

メルヴィルにおける歴史とリチュアル*

竹 内 勝 徳

序

メルヴィルは、長編ロマンス『マーデイ』において、ヴィヴェンザなる島をアメリカに見立て、急進的民主主義者に対する謎の文書という形で、国の政治体質を疑問視している。“And the grand error of your nation, sovereign kings! seems this: — The conceit that Mardi is now in the last scene of the last act of her drama; and that all preceding events were ordained, to bring about the catastrophe you believe to be at hand, — a universal and permanent Republic.”（『マーデイ』525）ここでメルヴィルは、終末後の繁栄のレトリック、即ち、「カタストロフィ」に近いがそれは共和制の永続の前触れであるという論調を、当時の政治言説に顕著な特徴として読み取り、それを批判しているのである。この一節からわかるように、アンティベラムのアメリカでは、前世紀から引き継いできたミレニウム意識が様々な分野でかなり拡大していた。ミレニウムは進行中であるという言説が流布していたのである。このミレニアリズムにもいくつかの系統があったが、メルヴィルが言及した拡大主義の文脈で捉えられるものが最も一般的であったと思われる。

このような、終末をイメージさせるレトリックは、実はピルグリム・ファーザーズの時代から継続し、熟成されてきたものである。周知のように、バーコビッチはその一連の研究により、植民地時代から19世紀に到るまで、アメリカの政治経済が旧約聖書に依拠する一定のレトリックによってその推進力を得ていたとしている。説教や演説で多用されたそのレトリック・パターンは、①隷属状態や退廃への嘆き、②過去の歴史の参照、③神の裁きの予兆、④約束の地の実現、というプロセスで、継続的に擬似のミレニウムを想定するものだった。

この際、アメリカ国民は常に出エジプト記のイスラエル人に譬えられ、彼らを隷属させるエジプトはイギリス、そして約束の地カナンは実現されざる丘の上の町、つまり絶えず先延ばしされる理想の国とされていたのである。カナンが先延ばしされることで、このレトリックは入植時から、大覚醒運動、経済発展、独立革命、産業革命、そして南北戦争と、繰り返し使用されてきた。そして、過去の実績を積み上げることで、将来の展望さえ規定し得るリチュアリスティックな力となったのだ。¹ メルヴィルが批判しているのは、まさにこのエレミア・レトリックなのである。その代表例として、ウィリアム・アーサー判事の演説の一部を挙げる。“the uncertainties of life, and the instability of human affairs … (隷属状態や退廃への嘆き) Flying from religious and political tyranny, [the Pilgrim Fathers founded here] … a land of freedom (過去の歴史の参照) … With a benignity imitating that so pre-eminently displayed by the God of the flying and homeless Israelites … the illustrious Apostles of the Constitution … have given to mankind that which will serve forever as a pillar of cloud by day and a pillar of fire by night to guide this chosen people … (神の裁きの予兆) We have reached the Land they promised, and have fed upon the fatness of the vine and the fig-tree. (約束の地の実現)” (*American Jeremiad* 145-7)

メルヴィルはこのレトリックを批判するだけでなく、その直後に自らの歴史観、もしくは時間感覚と呼べるような思いを対置している。“Time is made up of various ages; and each thinks its own a novelty. But imbedded in the walls of the pyramids, which outrun all chronologies, sculptured stones are found, belonging to yet older fabrics … as your forests grow apace, sovereign kings! overrunning the tumuli in your western vales; so, while deriving their substance from the past, succeeding generations overgrow it, but in time, themselves decay.” (『マーティ』525) 永遠の時の流れの中で、あらゆる世代が入れ替わり、朽ち果てながら、歴史を形成しており、エジプトのピラミッドさえ歴史の起源ではない、とする考え方である。しかしながら、バーコピッチによると、エレミア・レトリックは反逆と独立を基本理念としているため、それに対立する反動力さえ囲い込む

柔軟性を有しているという。エマソンやソローが用いるレトリックさえ、エレミアの中に回収されていったというのだ。では、メルヴィルの時間感覚がエレミア・レトリックとの直接的な接触を余儀なくされたとき、そこにはどのような力関係が展開されるのだろうか。また、結果として読み取れた、その力関係にはさらに如何なる政治性、芸術性が表れるのだろうか。こうした問題を提起するとき、最適な題材となるのが、メルヴィルがエレミア・レトリックを正面きって取り扱った『イスラエル・ポッター』である。メルヴィルは「エレミアの嘆き」のパターンそのものとさえ言えるヘンリー・トランブルの『イスラエル・ポッター伝』²を自分の作品の種本としている。当然そこには、先に述べたメルヴィル独特の時間感覚が絡み合ってくる。本論の主な中身は、その絡みの分析作業なのだが、まずは前段階としてメルヴィルの時間感覚、あるいは大きな枠組みレベルでの歴史観といったものをもっと詳しく考察しておく必要がある。

1 メルヴィルの時間感覚

過去の歴史がすべらかに現在、未来へと重ねあわされるエレミア・レトリックと違い、メルヴィルは過去の経験を2度と取り戻せぬものとして描くことがある。

Safe aboard of a ship — so long my earnest prayer — with home and friends once more in prospect, I nevertheless felt more weighed down by a melancholy that could not be shaken off. It was the thought of never more seeing those, who, treated me so kindly. I was leaving them forever.

So unforeseen and sudden had been my escape, so excited had I been through it all, and so great the contrast between the luxurious repose of the valley, and the wild noise and motion of a ship at sea, that at times my recent adventures had all the strangeness of a dream; and I could scarcely believe that the same sun now setting over a waste of waters, had that very morning risen above the

mountains and peered in upon me as I lay on my mat in Typee. (『オムー』 7)

彼自身も敬愛した父親の死や、豊かな生活からの転落から船員生活と、過去の生活から際限なく切り離されてきた。そうした経験がこのような形でテキストに現れているのかもしれない。これは、長編『レッドバーン』にも繰り返される中心的なモチーフである。しかし、その経験に対する補償作用というか、彼の作品には、取り返せないはずの過去の記憶が現在の自分の視界と交錯し、実体験に迫る勢いで訴えかけてくる瞬間が記されている。

As an instance of the curious coincidences which often befall the sailor, I must here mention, that two countenances before me were familiar. One was that of an old man-of-war's-man, whose acquaintances I had made in Rio de Janeiro, at which place touched the ship in which I sailed from home. The other was a young man, whom, for four years previous, I had frequently met in a sailor's boarding-house in Liverpool. I remembered parting with him at Prince's Dock Gates, in the midst of a swarm of police-officers, truckmen, stevedores, beggars, and the like. And here we were again: — years had rolled by, many a league of ocean had been traversed, and we were thrown together under circumstances which almost made me doubt my own existence. (『オムー』 6)

Before leaving Tahiti, I had the curiosity to go over this poor old ship, thus stranded on a strange shore. What were my emotions, when I saw upon her stern the name of a small town on the river Hudson! She was from the noble stream on whose banks I was born; in whose waters I had a hundred times bathed. In an instant, palm-trees and elms — canoes and skiffs — church spires and bamboos — all mingled in one vision of the present and the past. (『オムー』 102)

この現在・過去の断絶／交錯は、次の『レッドバーン』からの一節をみると、やはり連動し、有機的に関わっていることが分かる。

oh! then I would have given any thing if instead of sailing out of the bay, we were only coming into it; if we had crossed the ocean and returned, gone over and come back; and my heart leaped up in me like something alive when I thought of really entering that bay at the end of the voyage. But that was so far distant, that it seemed it could never be. No, never, never more would I see New York again. (『レッドバーン』 33)

I would certainly fall overboard and be drowned. And then, I thought of lying down at the bottom of the sea, stark alone, with the great waves rolling over me, and no one in the wide world knowing that I was there. And I thought how much better and sweeter it must be, to be buried under the pleasant hedge that bounded the sunny south side of our village grave-yard, where every Sunday I had used to walk after church in the afternoon; and I almost wished I was there now; yes, dead and buried in that church-yard. (『レッドバーン』 33)

つまり、過去からの断絶に対する一種の埋め合わせとして、過去への空想的退行が位置付けられると思える。そのプロセスに死の衝動が絡むのも注目すべき点である。このあたりの表現はまだ芸術的に昇華された段階ではないので、何やらノスタルジックな印象を感じさせるが、創造的退行とか、死の衝動からエロスの希求というプロセスもあるように、現在と過去の交錯は別の作品では、むしろ現在と過去の超越的融合として立ち現れる。

Dreams! Dreams! Golden dreams: endless, and golden, as the flowery prairies, that stretch away from the Rio Sacramento, in whose waters Danae's shower was woven; prairies like rounded eternities: jonquil leaves beaten out; and my

dreams herd like buffaloes, browsing on to the horizon, and browsing on round the world; and among them, I dash with my lance, to spear one, ere they all flee.
(『マーデイ』 366)

In me, many worthies recline, and converse. I list to St. Paul who argues the doubts of Montaigne; Julian the Apostate cross-questions Augustine; and Thomas-a-Kempis unrolls his old black letters for all to decipher ... and Zoroaster whispered me before I was born. I walk a world that is mine; and enter many nations, as Mungo Park rested in African cots ... My memory is a life beyond birth; my memory, my library of the Vatican, its alcoves all endless perspectives, ever-tinted by cross-lights from Middle-Age oriels.

And as the great Mississippi musters his watery nations: Ohio, with all his leagued streams; Missouri, bringing down in torrents the clans from the highlands; Arkansas, his Tartar rivers from the plain; — so, with all the past and present pouring in me, I roll down my billow from afar. (『マーデイ』 367-368)

これを見ると、メルヴィルは過去と現在の夢想的融合において、その芸術の最も大事な部分を生み出していることがわかる。過去・現在の断絶から、その交錯、融合は、抑圧、創造的退行、昇華というプロセスを経て、彼の芸術創作の根幹を占めているのである。それは死への衝動から芸術的再生というリチュアル・プロセス³となっているのだ。

では、このメルヴィルの時間感覚や時間をめぐる一定のメカニズムは、時代を席卷した歴史的レトリックとどう関わるのだろうか。

2 『イスラエル・ポッター』について

トランブル版の主人公イスラエルは、結婚に反対する父親に反発し、放浪の旅に出たところから、数奇な運命を辿る。独立戦争に従軍し、捕虜としてイギリスへ連行され、ジリ貧の逃走生活を続けるうちにイギリス国王に出会うも、

周囲の反米感情ゆえ安心できず、ひよんなことからフランスに駐留するベンジャミン・フランクリンの通信員として、イギリス沿岸奇襲作戦に加担する。その後、ロンドンで結婚し、家庭を持った彼は貧困の中で生涯を過ごし、老年になってやっと祖国送還の資格を得るが、アメリカで彼を待っていたのは年金支給を拒む行政だった。基本的にアービング風のプロットと言える。

トランブル版で描かれるロンドンは、当時ジョージ・フォスターらが流行らせていた所謂アーバン・スケッチ風の扱いで、その極貧の生活がこれでもかと強調される。彼の職業は当初れんが職人であった。つまり、イギリスでの隷属状態とれんが職人というのは、エレミアのレトリック・パターンに照らし合わせると、れんが職人＝旧約のエジプトにおけるイスラエル人の職業であり、もちろんイギリス＝エジプトであり、カナンからエジプトに移り、約束の地への生還を願うイスラエル人とイスラエル・ポッターは重なり合う。フランクリンからアメリカ帰還を褒美として雇われながらも、その約束は先延ばしにされ、結局79歳になるまで祖国へ帰れなかったイスラエル。ついに帰国を果たしても、彼の目の前の状況は幻滅でしかなかった。つまり、約束の地が次々に先延ばしされることで、イスラエルは放浪を繰り返しているにすぎない。この先延ばしの論理はバーコビッチが指摘するエレミア・レトリックの特徴的パターンである。

メルヴィルはこの作品を元に自身の『イスラエル・ポッター』を創作した。この場合、二つの大きな問題点を提起することができる。まず第一点は、当然予想されることだが、メルヴィルが自分の作品を、特に英米の政治的確執に関し、トランブル版に対するパロディとして提示しているということだ。この点については、ロウジンからの以下の引用で十分説得力があるのではないだろうか。“The real Israel told an extended tale of old world misfortune, and allowed himself to hope for redress from the new. He devoted half his memoir to London. By drastically condensing the London material, Melville avoided counterposing old world despair to new world hope.” (Rogin 228) 旧世界での苦難から新世界での希望という基本構図が暈されれば、エレミア・レトリックは機能しない。メルヴィル

はまずパロディ化によって、原本の重要な政治的要素を骨抜きにしているように見える。しかしながら、後に述べるように、このパロディ化は単にメルヴィルのイギリスびいきやトランブル版への敵意から発生したものではない。これから述べるリチュアル化の中で、政治的確執が解消された。つまり、リチュアル化がパロディ化を必然的に引き起こしたということである。次に第二点として、メルヴィルがトランブル版にないいくつかの興味深い書き換えを行っているということがある。その中で非常に重要なものとして、①エンディングにおいてイスラエルが自分の生家の痕跡を訪れるピクチャレスクな場面、②実在の軍人ジョン・ポール・ジョーンズの挿入がある。問題点をこの2点に絞って、考察を深めたい。

メルヴィルは作品冒頭のバンカーヒルへの献辞の部分で、“the merit of the story must be in its general fidelity to the main drift of the original narrative”と、自分の作品が原本に対して忠実であることを宣言したうえで、自作終盤部分の仕上げ方について次のように述べている。“I…durst not substitute for the allotment of Providence any artistic recompense of poetical justice; so that no one can complain of the gloom of my closing chapters more profoundly than myself.”（『イスラエル・ポッター』 viii）トランブル版との出会いを“the allotment of Providence”として受け止め、敢えてオリジナルの筋を優先した。よって、最終章の暗さはメルヴィル自身にとって最も読むに耐えない、ということだろう。これは全くの逆説である。なぜなら、彼は実際には最終章を徹底的に彼流の文章に書き換えているからだ。トランブル版が年金不認可や土地財産の喪失など、現実的、社会的問題を描いている、即ち、祖国への希望がエレミアの嘆きへ推移したところで終わっているのに対し、メルヴィルはその暗いエンディングをむしろ自身が献辞で否定した“artistic recompense of poetical justice”によって描き直しているのである。献辞で逆説的に否定するということは、彼がその描き方をそれだけ意識していたということである。彼の本意を探ってみよう。

Blindly ranging to and fro, [Israel and his son] next saw a man ploughing.

Advancing slowly, [Israel] met him by a little heap of ruinous burnt masonry, like a tumbled chimney, what seemed the jam of the fire-place, now aridly stuck over here and there, within thin, clinging, round prohibitory mosses, like executors' wafers. Just as the oxen were bid stand, the stranger's plough was hitched over sideways, by sudden contact with some sunken stone at the ruin's base.

“There; this is the twentieth year my plough has struck this old hearth-stone. Ah, old man, --- sultry day, this.”

“Whose house stood here, friend?” said [Israel], touching the half-buried hearth with his staff, where a fresh furrow overlapped it.

“Don't know; forget the name; gone West, though, I believe. You know 'em?”

But [Israel] made no response; his eye was now fixed on a curious natural bend or wave in one of the bemossed stone jams.

“What are you looking at so, father?” [said his son].

“‘Father!’ here,” raking with his staff, “my father would sit, and here, my mother, and here I, little infant, would totter between, even as now, once again, on the same spot, but in the unroofed air, I do. The ends meet. Plough away, friend.” (『イスラエル・ポッター』 169)

土に埋もれて朽ち果てた hearthstone が、イスラエル家の墓石の役割をしている。イスラエルはもう戻らない両親との生活、過去と現在の断絶を感じつつも、次の引用にみられるように、ふたつの時間が交錯する状況を幻視する。“‘Do I dream?’ mused [Israel], ‘or what is this vision that comes to me, of a cold, cloudy morning, long, long ago, and I heaving yon elbowed log against the beech, then a sapling? Nay, nay; I can not be so old.’” (『イスラエル・ポッター』 169) この場面は先に引用した『オムー』における廃船の場面に酷似している。『レッドバーン』でみられたように、墓石を前にした死への衝動が昇華されつつあるかのようだ。その次にイスラエルが発想する試み。それは自伝の執筆である。前述し

中に組み込まれたのである。この構造が、実質上、リチュアル・プロセスの最終段階、過去・現在の融合／芸術的再生の段階であると考えべきだろう。図一にこの仕組みを図示した。この回路は、トランブル版が想定する愛国心豊かな、エレミア・レトリックに染まったインプライド・リーダー⁴を、政治性を剥奪された複製のテキストへ、そしてさらにはメルヴィル流のリチュアルへと誘い込む働きをしている。実際の読者がそういう仕組みにはまったかどうかは別として、テキストがそのような構造を呈しているということだ。愛国心豊かな読者はリチュアルの結果どこへ導かれるのだろうか。

このようなディスクール操作によるリチュアル作用は、第2の問題点、ジョン・ポール・ジョーンズの挿入とも関連する。メルヴィルはジョーンズの行動をほぼクーパーの『海軍史』から忠実に写しとっている。もちろん『海軍史』にはイスラエル・ポッターは登場しない。だから、『イスラエル・ポッター』のテキストとジョーンズに関する歴史記述、全く異なる二つのテキストがメルヴィルによって繋ぎ合わされたということである。しかも、その繋ぎ方が独特である。具体的に見ていこう。

Thus, while the English had the battle nearly to themselves below, their enemies had the control above the upper deck. Having cleared the tops of the Serapis, some American seamen lay out on the Richard's main-yard, and began to throw hand-grenades upon the two upper decks of the English ship; the men of the forecastle of their own vessel seconding these efforts, by casting the same combustibles through the ports of the Serapis. At length one man, in particular, became so hardy as to take his post on the extreme end of the yard, when, provided with a bucket filled with combustibles, and a match, he dropped the grenades with so much precision, that one passed through the main hatch-way. The powder-boys of the Serapis had got more cartridges up than were wanted, and, in their hurry, they had carelessly laid a row of them on the main-deck, in a line with the guns. The grenade just mentioned set fire to some loose powder

that was lying near, and the flash passed from cartridge to cartridge, beginning abreast of the main-mast, and running quite aft. (下線は筆者『海軍史』95-96)

『海軍史』はジョーンズの Poor Richard 号とイギリス船の決戦においてクライマックス・シーンを迎える。2隻の軍艦はマストが絡み合っただけとなり、激烈な近接戦を繰り広げる。そんな中、全く無名の船員がジョーンズの指示でマスト上から相手方の弾薬庫に手榴弾を落とすのだが、メルヴィルにおいてはその見知らぬ船員がそのままイスラエル・ポッターとして書き換えられている。ほぼ忠実に、コピーするようにして取り込まれた他者のテキストの断片の中心的視点のみが変更されているのである。

“Look, lad; I want a grenade, now, thrown down their hatch-way. I saw long piles of cartridges there. The powder monkeys have brought them up faster than they can be used. Take a bucket of combustibles, and let’s hear from you presently.”

These words were spoken by Paul to Israel. Israel did as ordered. In a few minutes, bucket in hand, begrimed with powder, six-feet in air, he hung like Apollyon from the extreme tip of the yard over the fated abyss of the hatchway. As he looked down between the eddies of smoke into that slaughterous pit, it was like looking from the verge of a cataract down into the yeasty pool at its base. Watching his chance, he dropped one grenade with such faultless precision, that, striking its mark, an explosion rent the Serapis like a volcano. (『イスラエル・ポッター』 127)

これは単に過去の物語を現在の視点から語るという単純な技法とは異なる。歴史上の大きな時間の流れにおける些細な一点に、それとは別の物語のキャラクターを埋め込む。さらにその小さな点から派生する物語をその後作品のメイン・プロットとする。大きな歴史的時間とそれに包含される小さな個人的時間が、

別個に平行して流れつつも、後に大きいほうの時間が個人的な時間に、過去の歴史が現在の語りに包み込まれていく構造であると言える。メルヴィルはこうした仕組みによって、タイム・スリップ的な、時の流れを超越する永遠の感覚を生み出しているように思える。これもリチュアル・プロセスにおける第3段階の要素と捉えて差し支えないだろう。ただこの際、ジョーンズの歴史も、『イスラエル・ポッター』に描かれた歴史も、無理やり並べられ、接合されたことにより、物語としては成立しても、全体としてはもはや歴史記述とは呼べない代物となる。リチュアル・プロセスゆえに、まずは歴史がフィクションへと帰結せざるを得ないということだ。

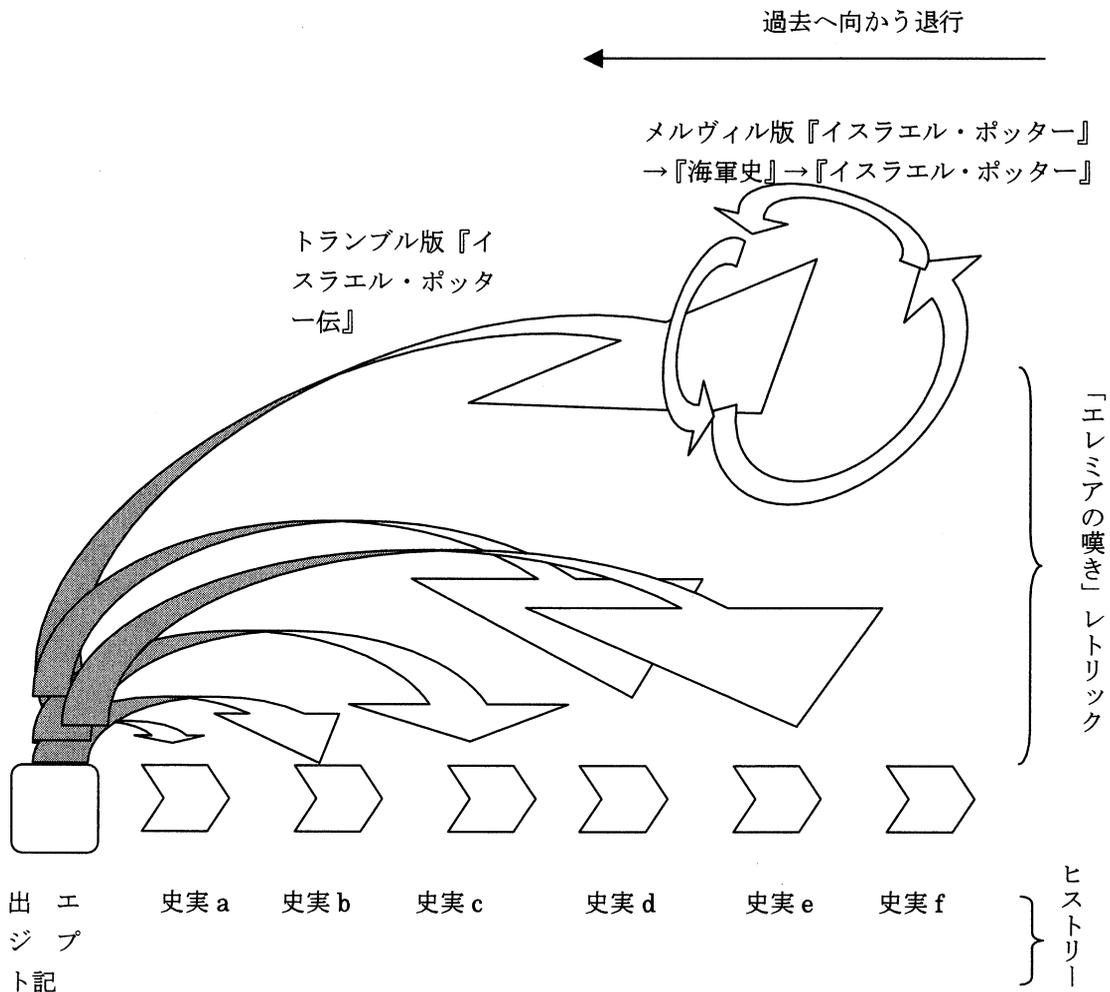
実は、『白鯨』のエンディング近くでも、対戦中のボートから海中に落ちた水夫の姿が一瞬描かれるのだが、それが後に他ならぬ語り手のイシュメールだったことが分かる。このディスクール処理法は今述べた『イスラエル・ポッター』のものと全く同じである。

As it was, three of the oarsmen — who foreknew not the precise instant of the dart, and were therefore unprepared for its effects — these were flung out; but so fell, that, in an instant two of them clutched the gunwale again, and rising to its level on a combing wave, hurled themselves bodily inboard again; the third man helplessly dropping astern, but still afloat and swimming. (『白鯨』 569)

It so chanced, that after the Parsee's disappearance, I was he whom the fates ordained to take the place of Ahab's bowsman, when that bowsman assumed the vacant post; the same, who, when on the last day the three men were tossed from out the rocking boat, was dropped astern. (『白鯨』 573)

物語後半において、登場人物としてのイシュメールは徐々に矮小化され、エイハブの神話的な戦いにおける名もない水夫へとおとしめられる。イシュメールは自分とは異なる大きな時間の流れの中に投げ込まれているのである。しかし、

結果的にその大きな時間の流れの中の極めて小さな一点からイシュメールの語り手が、別の時間の流れが紡ぎ出され、先行する大きな流れを包み込んだのだ。しかも、「5000年前の」海面に浮上したイシュメールであるから、彼は一旦旧約のエジプトへと遡行したことになる。言うまでもなく、この直後に彼はクイーケグの棺桶で生還する。それによって、5000年前が現在と連結しているのだから、ここには死から再生というプロセスが織り込まれているということだ。即ち、先に述べたメルヴィルのリチュアル・プロセスの要素が如実に表れているのである。『白鯨』はメルヴィルの時間感覚、そのリチュアル・プロセスが完全な形で最大限に発揮された作品と受け取るべきである。



図二

イシュメールの場合は棺桶、イスラエルの場合は墓石様の暖炉というように、死の観念を経ることで、次の段階、即ち、イシュメールの場合は語り手として

の再生，イスラエルの場合は執筆によるテキストの再生へと運動を継続し，イシュメールと同じくイスラエルも異なるテキスト，異なる時間の流れを通過しながら，それらをひとつのディスクールへと繋ぎ合わせていく。この場合の永遠の感覚は，エレミアのように単一のレトリック，専制君主的記号を様々な歴史に貼り付けることによって発生するものではない。バーコビッチはメルヴィルを，レトリックと歴史を分裂させた反エレミアの作家と評したが (Bercovitch 191)，これはメルヴィルの一面のみを見た評価である。これまで見たように、『イスラエル・ポッター』では，異なる歴史が並べ合わせられ，架空の視点的人物がそれを通過してひとつに接合することでフィクション化され，しかし皮肉にもエレミアに負けないリチュアルを可能にした。即ち，レトリックと歴史が分裂するのではなく，歴史がリチュアルのレトリックとして転用されているのである。この構造は図二に示した。フィクション化された歴史が並列されるのみで，リチュアル・プロセスに対する修辞効果しか持たないのであれば，先の『マーディ』からの引用にみられたように，歴史上の「数多くの名士達はのんびりと会話を」し，決して夢の永続を妨げないのである。そこでは，その永続性に比べると取るに足りない歴史的事実，即ち，エレミア・レトリックの基盤である，独立以後のアメリカを捕えてきた反英感情は成立しないはずである。実際，彼は作品中各所で英米の確執を暈す作業を試みている。例えば，前述したジョーンズとイギリス船の戦いにおいて，絡み合う双方の軍艦を双子のように描写する部分や，両国の文明国，野生の土地としての立場を暈す部分などである。“The belligerents were no longer, in the ordinary sense of things, an English ship, and an American ship. It was a co-partnership and joint-stock combustion-company of both ships; yet divided, even participation. The two vessels were as two houses, through whose party-wall doors have been cut; one family (the Guelphs) occupying the whole lower story; another family (the Ghibelines) the whole upper story.” (『イスラエル・ポッター』 126) “In view of this battle one may well ask — What separates the enlightened man from the savage? Is civilization a thing distinct, or is it an advanced stage of barbarism?” (『イスラエル・ポッター』 130)

先に述べたように、先行する『イスラエル・ポッター伝』に見られた政治的要素の骨抜き作業、エレミア・レトリックを含むこの作品のパロディ化は、メルヴィル版『イスラエル・ポッター』のリチュアル・プロセスゆえに引き起こされるものなのである。

結び

最後に、この作品の非常に興味深い部分をもう一つ紹介したい。これはメルヴィルの創作による部分なのだが、作品中、イスラエルとジョーンズは、イシュメールとクイーケグを思わせるホモセクシュアルな同衾を行う。イヴ・コゾフスキー・セジウィックの超刺激的な論文によると、狭い部屋でのホモセクシュアルな同衾、抱擁、密談などは、制度に対して明白化できない沈黙力の象徴である。『ビリー・バッド』において、この力はブラックホールのように、支配言説に揺さぶりをかける。イスラエルとジョーンズのホモセクシュアルな同衾は『イスラエル・ポッター伝』と『海軍史』、異なるテキストを繋いだ沈黙の力でもあった。そしてそのディスクール操作がホモセクシュアリティを介してなされているとすれば、それはメルヴィルと読者の間に設けられた、ディスクール・レベルゆえ物語化できない、明白化できない、しかしエレミアの政治性を虚構化、永遠の感覚へ向けてリチュアル効果を発揮する、即ち、沈黙を守りながら制度や歴史に対して力を及ぼすホモセクシュアルな関係性だったとすることができる。極論すると、それは比喩＝専制君主的記号性＝男性中心文化的パラダイムを解体する、パラタクシス＝周辺的解体力＝ホモセクシュアリティの磁場であったのだ。対抗文化を吸収するアメリカの歴史に対する真の解体力がパロディにならざるを得ないということが、ここで既に提示されていたのだ。

註

- * 本稿は日本英文学会九州支部大会第53回大会（2000年10月28日、29日）におけるシンポジウム「アメリカ作家と歴史認識」のための発表原稿「Melvilleの終末観とアメリカ」に加筆訂正を施したものである。

- 1 バーコビッチはビクトール・ターナーの理論に依拠してリチュアルという言葉を使っている。それは、人が日常の社会から一旦脱却し、一定のシンボリックな非日常的プロセスを経て元の状況に戻った際に、それまでの社会をより堅固なものにしようとする、所謂「リミナル・プロセス」の意味で使われているようだ。エレミア・レトリックでは、それを通過することで現在の社会と未来の社会が同一の展望の中で堅固に位置付けられることになる。
- 2 『イスラエル・ポッター伝』、原題 *Life and Remarkable Adventures of Israel Potter* のテキストは、引用文献に挙げたニューベリー版メルヴィル全集の『イスラエル・ポッター』巻末に資料として付された複写を用いた。なお、イスラエル・ポッターなる人物が実在したかどうかは、当の『ポッター伝』の記述以外には確証がない。『ポッター伝』の表紙に明確な著者名の記載はなく、“Printed by Henry Trumbull”と記されているのみである。従って、トランブルが印刷のみを担当したのか、執筆も行ったのかは判然としない。よって、本論ではトランブルを『ポッター伝』の著者としては扱わず、便宜上その作品をトランブル版『イスラエル・ポッター伝』と表記する。
- 3 メルヴィルのリチュアルも、死の衝動から再生というシンボリックな非日常を経るという意味では、バーコビッチと同じ意味でのリチュアルであるが、後に示すようにメルヴィルの場合、エレミア・レトリックと違いリチュアルの効果が歴史や社会に還元されるということはない。それは芸術的に昇華されたりチュアルである。つまり、リチュアルそのものを意図的に作品化し、消費可能な形にしたわけだから、この場合のリチュアル・プロセスは、より現代的で消費可能であり、それを通過後には社会の強化というよりは変容を促す「リミノイド・プロセス」に近い。
- 4 implied reader。「含意される読者」のこと。テキストから読み取れる著者像に対する読者像 (Chatman 149-151)。

引用文献

- Bercovitch, Sacvan. *The American Jeremiad*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1978.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1989.
- Cooper, James Fenimore. *The History of the Navy of the United States of America*. New York: Scholars' Facsimiles and Reprints, 1988.
- Melville, Herman. *The Writings of Herman Melville*. Eds. Harrison Hayford, Hershel Parker and G. Thomas Tanselle. Evanston and Chicago: Northwestern University Press and The Newberry Library, 1988.
- Rogin, Michael Paul. *Subversive Genealogy: The Politics and Art of Herman Melville*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.
- Turner, Victor. *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1992.