

Billy Budd における言語，身体，セクシュアリティ

竹 内 勝 徳

01 原罪，芸術性身体，そしてショーペンハウアー

『ビリー・バッド』の有名なクライマックスシーンは、上官のクラガートからあらぬ嫌疑を受けたビリーが、艦長ヴィアの面前でクラガートを殴り殺してしまうというものである。ヴィアはあせらず自己弁護をするようにとビリーに働きかけるが、言葉を出そうとすればするほど彼の「音声面の欠陥 (“vocal defect”）」(53) は悪化してしまう。語り手はこの欠陥について、「エデンの嫉妬深いぶち壊し屋」の仕業、即ち原罪であると語っている。言うまでもなく、この音声面の欠陥がクラガートの殴殺へと繋がったのだが、この点についてビリーは次のように説明している。「口が思うように動けば、殴ってはなかったんです……何か言おうとしたんですけど、ぶんなぐることでしかそれを表せなかったんです (“Could I have used my tongue I would not have struck him… I had to say something, and I could only say it with a blow”）」(106)。「殴ることではしかそれを表せなかった」とは、言語的意味の極限状態において、肉体が言語の代用とならざるをえなかったということである。

実は、彼のこの欠陥は、発話に限らず言語認識の面においても常日頃からみられる特徴である。そして、それが表現、認識両面における、即ち言語面全体における欠陥であるがゆえ、彼は無垢な人物と目されている。例えば、彼の認識力は犬や動物一般、未開人に譬えられている (49, 52, 121)。端的に要約すれば、「無垢が彼の目隠しをしている (“innocence was his blinder”）」

(88) という、語り手の言葉が適当だろう。また、注意すべき点は、その言語能力の欠陥が「抽象概念」(121)の把握を困難にしているという部分、つまり、言語活動の障害＝概念化作用の障害、という観点である。

一方、彼の声はその言語面の欠陥を補うかのように美しく、その肉体は美声に劣らず美しいとされている。例えば、彼の声は内面の調和を表すかのように音楽的であり(17)、ときに「文字を知らぬナイチンゲールのように歌を作る(“like the illiterate nightingale [he] was sometimes the composer of his own song”）」(52)。絞首刑に処された際の“God bless Captain Vere!”の言葉は、飛び立つ鳥の発する旋律のようであったとされている(123)。重要なのは、この声がビリーの肉体の美しさと相補う形で聞くものの心を打ったという点である。“syllables too delivered in the clear melody of a singing-bird on the point of launching from the twig, had a phenomenal effect, not unenhanced by the rare personal beauty of the young sailor…”(123)彼の彫像のような肉体美については作品中何度も言及がある。“a fine specimen of the *genus homo*, who in the nude might have posed for a statue of young Adam before the Fall”(94)“that humane look of reposeful good nature which the Greek sculptor in some instances gave to his heroic strong man, Hercules”(94)

話を整理すると、①無垢であるがゆえに言語能力(概念化能力)に欠陥がある、あるいは言語能力(概念化能力)に欠陥があるがゆえ無垢な精神をもつ、こういうビリーにとって、一方では、②音楽的な素養、ないしは美しい声と、美しい肉体が、コミュニケーションの基盤となっている、しかし、③言語的な意味が要求されるぎりぎりの極限状態では、美しい肉体が言語の代用となり、暴力行為に帰結する、ということである。ここで、問題点が明らかになる。まず、①なぜ言語能力(概念化能力)の欠陥が、音楽的な声や彫像を思わせる肉体美を伴わなければならないのか、②そうした側面がどのような仕組みで人を引き付けるのか、③なぜ、美しい肉体が言語の代用となり、それが暴力に帰結しなくてはならないのか、そして、④事件の発端となった

言語能力の欠陥を原罪と呼ぶのなら、そもそも原罪とは何か、ということだ。

実は、今、提起した問題点は、いずれもメルヴィルが長年取り組んできた大問題であり、『ビリー・バッド』で突然現れたものではない。しかし、それは『ビリー・バッド』において、初めて明確に捉え直されているようにも思える。彼は、『ビリー・バッド』の執筆中に、ショーペンハウアーの作品を読んでおり、その思想からかなりの影響を受けている。例えば、“Counsels and Maximums”という作品の、ある章について、彼は「この世で最も大切なもの」(*Melville's Reading* 26)とまで言いきっている。実際、ショーペンハウアーとの比較を通すと、『ビリー・バッド』の問題点を明確に図式化することができる。以下、主に『意志と表象としての世界』と“Counsels and Maximums”に依拠し、作品における芸術、言語、肉体の関連性、そして原罪の問題をより深く探ってみたい。

ショーペンハウアーは『意志と表象としての世界』において、まずは客体を、根拠律、即ち、原因と結果、時間の流れ、空間的遠近法などの原理によって秩序づけられる主観の表れ、即ち表象として定義する。客体を物自体としては捉えず、あくまで主観が照らし出した表象物と規定したのである。その表象としての世界は、まず直感によって認識され、悟性により整合性を与えられる。その時点で既に我々は、^{まえうしろ}前後や、理由と結果など、主観に登録された方法で風景を区画しているわけで、風景が絶対的にそこにあるわけではない。我々はこうして現象の中に個別性を読み取ると同時にその読み取り方を記憶していく。こうした能力に加え、人間は動物と違い、個別的な要素を概念としてまとめる理性を持っている。ショーペンハウアーはこうした人間の現象界での活動の原因を意志の力に求める。この場合の意志とは人間に限らず、動物や植物、物質にまで及ぶ、生の原因、自然法則の原因とされている。生命も重力も意志の客体化なのである。意志ゆえに、岩は落下し、植物は太陽に向かい、人間は幸福になろうとする。しかしながら、意志のエネルギーは無限であるため、動物は生存のために弱肉強食を繰り返す。人間は絶え間ない競争へと巻き込まれる。一度掴んだ幸福も、すぐに色あせ、次なる幸福

へと駆り立てられることになる。ゆえに、人生は必然的に、失望の連続、苦悩の連続となるのである。我々は意志の力ゆえ、現象界をあらかじめ登録された方法で認識し、その個別性の中で生き続ける。そしてそうしている限りは、この意志の力に翻弄されるだけで、その実相を見抜くことは絶対にできない。ショーペンハウアーはその実相をまずは理解するように読者に働きかける。彼によると、こうした堂堂巡りの無意味な苦悩を乗り越える有効な手段として、芸術があるという。芸術において、我々は、現象界の個別性を超えた、ある種の理想像を経験する。例えば、一流の絵画として表された木があるとすると、我々はそこに個別的な木の映像を見ると同時に、個別性を極度に純化した美しさを感じるのではないか。このような、言わば、個別性を超えていく試みは、言い換えると、意志に支配される現象界の認識を超える試みであり、ゆえに、芸術において我々は個別性を忘れ、対象と一体化する、そうショーペンハウアーは主張する。とはいえ、絵画の場合は、映像そのものが現象界に現れているわけであるから、芸術のあり方としては最高のものとは言えない。この点、彼が最大限に賛美する芸術は音楽である。

われわれが音楽のなかに認めるのは、世界における存在のなんらかのアイデアを模造したものでも反復したものでもない。それにもかかわらず、音楽はきわめて偉大でたいそうすばらしい芸術であり、人間の心の奥底に強く働きかける。それは人間の心の奥底で、直観的な世界そのものの明瞭さをもしのぐほど明瞭な、まったく普遍的な言語として、そっくりそのまましかも心から了解されるのである。(『意志と表象としての世界』正編Ⅱ 148)

ショーペンハウアーは、音楽は現象界を完全に超越し、なんらかの客体の理想像(=アイデア)を摸像したものというよりは、形がないこと、しかしそれでもなお明瞭であることによって、美しく、また自由である、と言っている。ここで重要な点は、芸術は普遍をめざすべきだが、理性に頼って抽象的

に概念化されるべきではないと、彼が訴えている点である（160）。芸術は普遍であると同時に明瞭でなければならず、概念的に説明されるものではないということである。また、ショーペンハウアーは、彫像作品の諸相に触れ、その最高の形体は人間の裸像であるとしている（103）。なぜなら、意志の力が最大限に発揮された客体が人間であり、その意志の度合いからして、個別性を超える、人間の理想的な美しさこそが最高のアイデアということになるからだ。ビリーの肉体が様々な彫像に比せられている点は既に指摘したとおりであるし、その美しさが裸体において頂点に達する点は“a fine specimen of the *genus homo*, who in the nude might have posed for a statue of young Adam before the Fall”（94）と指摘されている。まとめると、①世界は表象であり、個別的な現象として認識、概念化される、②芸術、中でも音楽や彫像は、現象界の個別性を超越し、対象と一体化する手段となる、③芸術は概念化作用を廃し、普遍に徹するべきである、ということである。

以上のように、ショーペンハウアーを参考にして考えると、まずは、先ほど提起した問題点に答えることができる。まず、①ビリーはその彫像のような肉体美、そして音楽の素養において、芸術的美の具現、言わば、芸術性身体として登場しており、現象界と、それを超えたイデア的美の世界との、境界線に立っている、それゆえ、概念化能力＝言語能力、即ち、現象界、個別的世界とのインターフェイスが希薄になっているということ、そして、②芸術性身体であるがゆえ、個別性を超えた次元で、他者と一体的な友愛を築くことができる、ということである。例えば、ビリーが以前乗っていたライツ・オブ・マン号では、彼は“peace maker”（47）として、船員達の「宝石」として好まれていた。彼がいるだけで、船員達は蜜に群がる蜂のように（47）引き付けられ、争いもなくなったとう。さらに、③の答えとして、現象界に住んでいない彼は、言語的な意味を要求され、それが自分の限界を越えたため、自分の美的領域のコミュニケーション基盤である美しい肉体で答えるしかない、その肉体が美しい分、殴打も強力だった、ということ、これは即ち④の答えとなるが、住んでいる領域の違いゆえに、彼の言語的欠陥が立ち現

れた、それをしてメルヴィルは原罪と呼んだ、ということ。レッドウイスキーなる人物は、ビリーへの嫌がらせの代償に、ビリーから一発喰らうのだが、彼はその後、逆に大いにビリーを好むようになる。言語の代用となった肉体は、現象界では暴力とならざるを得ないが、それは瞬時に芸術性身体へと回収されるわけだから、殴られた側が生きていれば、それは個別性を越えた肉体の合一として読み直される。

殴打が現象界への一時的な釘付けであるように、クラガートの憎悪も、ある意味で、ビリーを現象界へ引き付け、期せずして殴打を引き出す原因と考えられる。メルヴィルは『意志と表象としての世界』を読み、その中の次の部分に印をつけている。

さてこういうわけなので、おびただしくて激しい苦しみは、おびただしくて激しい意欲から分かつことができないのであるからして、きわめて悪意のある人間どもは、外面的な幸福をすっかり手に入れたときですら、瞬間的な歓喜にとらわれているのでもなく偽装しているのでもないならば、たちどころにたえず不幸であるように見えるのである。彼らにとってまったくじかに本質的であるこういう内的な苦悩からは、結局のところ、他人の苦しみを目にして喜ぶことさえも出てくるのであるが、この喜びは単なるエゴイズムに由来するのではなく、私欲のためのものではない喜びなのである。かかる喜びこそ本来的な悪意であって、それが昂ずると残忍さになる。残忍さにとっては、他人の苦しみはもはやおのれの意志の目的を達するための手段ではなく、目的そのものなのである。(327)

ショーペンハウアーは、結局のところ、善い、悪いという区別は「相対的な」(321) 概念であるとしている。その根本に意志が流れており、ひとつには、現象界から逃れられないという人間の運命と、もうひとつには、意志の激烈さゆえに、人間は自分の目標を追うだけでは満足せず、他者もその流れ

に巻き込もうとする面、即ちエゴイズムの欲望と、その二つの要因によって、悪は発生するという考え方である。『ビリー・バッド』の語り手は、クラガートの内面を“Natural Depravity: a depravity according to nature” (75) というトートロジーで説明する。この言い方はあたかもクラガートの内面が絶対的な悪で満たされているかのような印象を与えるが、実は全く逆で、この場合、「自然による堕落」という言い方の中の、自然のあり方に関し、次のような説明がなされ、それにより、この“Natural Depravity”は脱構築されているのである。まず、語り手はこの場合の堕落は、人類全体に関わるものではなく、個人レベルで発現するものであると言っている (75)。この点ですでにこの場合の堕落が、キリスト教で言うところの原罪ではないということが理解できる。

With no power to annul the elemental evil in him, though readily enough he could hide it; apprehending the good, but powerless to be it; a nature like Claggart's, surcharged with energy as such natures almost invariably are, what recourse is left to it but to recoil upon itself and, like the scorpion for which the Creator alone is responsible, act out to the end the part allotted it. (78)

クラガートの悪意の原因はあくまで語り手の言う過剰な「エネルギー」であり、それが「ある特殊な対象」(76)によって、暴走し、狂気に到る、とされている。確かに、クラガートを狂わせるのは、自分に決定的に欠けている「対象」、即ち、ビリーの美しさであり、その無垢な精神である。クラガートは、本当はビリーの「魅力 (“charm”）」(78)を知っている。運命さえ違っていたら、それを共有できたかもしれないし、ビリーを愛していたかも知れない (88)、と仮定法によって述べられている。しかし、だからこそ彼のエネルギー、ショーペンハウアーの言う意志の力は、クラガートを嫉妬と憎悪へ駆り立てる。この場合、ビリーにあって自分に欠けているものを補うのが

不可能である, という絶対条件の下, 意志が満足を得る最終的な方策は, ビリーの美しさと無垢の心を破壊すること以外ない。そして, 無垢を破壊する最高の手段といえ, ビリーを悪人に仕立て上げるのが一番なのである。ということは, クラガートとしては, 何よりもまず, 現象界の外縁に位置する芸術性身体を, 自分のエネルギーに従わせるべく, 現象界の真っ只中に連れ戻さなくてはならない, しかし, それゆえに, ビリーの舌は現象界に抵抗し, もつれ, 結果, その美しい肉体が, クラガートの嫉妬の対象であるその美しい肉体が, 暴力として現象化した, ということである。

以上のように, ビリーを現象界, 即ち言語と概念の世界に出現した, その世界とはそぐわない芸術性身体として, クラガートを激しい意志を現象界で顕現させる, 悪の関係性の中心点として捉えると, この作品は, 善と悪の物語であると同時に, 芸術と現象界の物語として受け取れるように思えてくる。ビリーとクラガートは極めて対照的な人物だが, 共通点がたった1つある。ビリーの声が音楽的である点は先ほど指摘したが, 実はこのクラガートの声も「音楽的」(72)と形容されている点である。先に述べたように, ビリーの音声面の欠陥は言語や概念との関係において, つまり現象面との背反性において発生するものであった。クラガートの悪意も現象面における, 「ある特殊な対象」との関係性において, 化学反応を起こした結果である。すると, 運命が違えば後者は前者を愛したという, 上の仮定は故なきことではない。クラガートはビリーと同じ音楽的世界に生まれながらも, ビリーと違って, 意志の強さゆえ, ただその理由だけで現象面に強く幽閉されたのかもしれない。つまり, 現象面を脱出できれば, 二人は強く愛し合い, 一体化できるということなのではないか。よって, 極論すれば, この物語は, 善も悪も, 殺人も処刑も, 全て現象面の差異ゆえに, もっと具体的に言えば, 現象を概念化, 分節化する言語ゆえに発生した物語であると言える。言語ゆえに芸術は暴力と化し, 愛情は悪意と化す。『ビリー・バッド』は芸術と現象界, いや芸術と言語についての物語なのである。

02 語りと時間

以上のように解釈すると、この作品の語り手の役割が鮮明に理解できる。メルヴィルは、この中編作品に、歴史的事実を含め、時間的に離れた多数のエピソードを詰め込んでいる。その数は作品のサイズからすれば、明らかに多すぎるくらいである。語り手の生きる時代は、サマーズ号事件への言及があるところから、事件があらためて世を騒がせた1880年代後半、即ちメルヴィルの執筆時期と考えていい。物語の出来事の主要な時間線は当然、フランス革命進行中の1797年の夏である(54)。その年の4月にはスピットヘッドの反乱、5月にはノアの反乱が起きている。語り手がビリーとイメージを重ねる黒人の水夫が出てくるのが、彼は50年前のリバプールにいたとされているので、1830年代後半となる。ネルソンへの言及としては、彼が、ノアの反乱に参加したセシアス号に配置換えされる1797年5月24日、トラファルガーの海戦で死ぬ1805年、ビリーの同僚であるデンマーク人がネルソンのアガメムノン号に乗っていた1795年などがある(69)。語り手が、バステューエ時代の罪人たちが水夫になっていたという噂を聞いたのが40年前だから、1840年代後半(66)。ビリーの死で実質、物語が終了したとすると、その直後のヴィアの死、さらにその数週間後、ビリーとクラガートのことが活字となって出回った時期、ビリーが絞首刑に処された帆柱が、モニュメントとして水兵たちの注目を引いた時期、さらにはポーツマスでビリーのバラッドが出版された時期なども、個別のエピソードとして位置付けることができる。これらのエピソードは、スムーズに繋がるのではなく、断続的に、不連続に散在しているだけである。語り手は「妥協なく語った真実には常にでこぼこがある (Truth uncompromisingly told will always have its ragged edges)。」(128)と言っている。実は、我々は、歴史を事実として眺めているのではなく、その分節化された断片を全体像として考えているに過ぎない。現実の現象界は言語によって断片化された事実の寄せ集めである。断片を繋ぎ合わせて、全体像を捉えるのが人間の理性、あるいは記号論的に言えば文脈を用いた意味の補完作用だが、この語り手の場合、約100年間の時の流れと、エピソード間

の間隔をあえて強調し、歴史を「でこぼこ」の断片に還元したうえで、なんらかの効果を創出しているように思える。

ネルソンのエピソードについて語る際、語り手は功利主義論を批判しながら、詩的效果を支持します。

Nevertheless, to anybody who can hold the Present at its worth without being inappreciative of the Past, it may be forgiven, if to such an one the solitary old hulk at Portsmouth, Nelson's *Victory*, seems to float there, not alone as the decaying monument of a fame incorruptible, but also as a poetic reproach, softened by its picturesqueness, to the *Monitors* and yet mightier hulls of the European ironclads. (57)

このヴィクトリー号、そしてこの引用の直後で語られる、トラファルガーの戦いでネルソンが甲板に落下した地点、そこには星印が付けられ伝説化されているのだが、そういったものをメルヴィルは1849年に実際に見ている。語り手は、この落下をネルソンの意図的なパフォーマンスとする、冷めた功利主義論に反論しつつ、「ネルソンのような性格の人物は、機会さえあればその行動のなかに、視覚的に、あの気分の高揚を表現するのだが、詩人はそういったものを詩に具体化するにすぎないのだ (the poet but embodies in verse those exaltations of sentiment that a nature like Nelson, the opportunity being given, visualizes into acts)」(58) と述べている。言わば、ネルソン自身が詩的な芸術性身体の側面を持っているわけで、廃船となったヴィクトリー号にしる、甲板の星印にしる、それらは、詩的效果をもってネルソンの物語を後世に伝達する痕跡として機能しているということだ。その詩的效果は、船が廃船であること、即ち長い時間を経て変形しつつも、変わることなく過去の歴史を現在に伝えていること、端的に言えば、過去と現在が融合することによって高められていると言える。過去の歴史と現在の状況が混在することによって、その差異が強調され、過去の物語が伝説化されるということだ

ろう。このように、語り手が支持する語りのスタイルとは、過去と現在を共通の痕跡でひとつに繋ぐことによって、素材としての芸術性身体を詩的に伝達するというものである。実際、ビリーが絞首刑となった帆柱は、ある意味でネルソンの星印と同じく、ビリーの物語の痕跡である。水夫たちはこの帆柱を削った破片を十字架の代わりに身に付けたというし、現に、ビリーはその後、バラッドの題材となる。

より大きく捉えるならば、語り手は、大きな歴史であるネルソンの戦いへ遡行し、さらにその時代の裏にある小さなビリーの歴史へと入り込み、途中で様々な時間の支流へと移動しながら、『ビリー・バッド』という作品、即ち、詩的痕跡を現在に伝えているのである。この場合、言及されるエピソードが断片化されているため、素材としての芸術性身体を掘り起こすプロセス、融合すべき過去と現在の間の道のりは、ネルソンの場合よりも長く、複雑で、念入りに延長されていると言える。こうして、奥へ、奥へと入り込む語り手の態度が、他ならぬ現在と過去を融合しながら、その差異を拡大する、それゆえ詩的効果を高める働きを担っている、と考えられる。もちろん、その間、ビリーが悪者として報道されたり、という誤解はあるが、それも差異のひとつとして鎖の一部を構成しているのであり、最終的にはビリーは伝説化され、芸術作品を完成させることになる。

『ビリー・バッド』批評のスタンダードにして古典となっている「メルヴィルの拳」において、バーバラ・ジョンソンは記号論やディコンストラクションを援用し、ビリーを存在と行為が一致する有縁的な読み手、クラガートをシニフィアンとシニフィエの不一致を読み取る恣意的な読み手、ヴィア艦長を法によって様々な内面的差異を外面化させる人物として読み解いている。この際、ビリーは意味の不一致の認識を抑圧したうえで、ものごとを無邪気に、言葉の意味をそのまま有縁的に読みとる人物とされている。ビリーはクラガートと出会い、彼を殴り倒すことで、抑圧していた不一致が外面化し、さらにそれが法によって裁かれることで決定的になったとされている。ジョンソンの論には無理な論理が散見される。もともとソシユールは有縁、無縁

ないしは恣意性というものを絶対的には区別しておらず、常にシニフィアンとシニフィエの間にはわずかな差異が生ずることを認めている。差異の世界で生きている限り、これは当然のことなので、ビリーが、読み手として、いつも言葉の意味を有縁的に読むなどというのは無理な話である。言葉の意味をそのままに読み取ること自体が恣意的な作業、即ち意味の不一致の中にあるのだ。

むしろ、ジョンソンの論は次のように修正されるべきだろう。ビリーは現象界で言葉の意味を要求されない限り、即ち現象界にいながらも言語外で音楽的に生きているかぎり、芸術性身体であり続けるわけだから、その意味では、即ち言語を超越した次元においては、ショーペンハウアーのいわゆるイデア的存在であり、主客が一体化しているということであった。このビリーが言葉を要求され、意味の不一致の世界に引き戻され、さらには裁判という言語活動に持ち込まれることにより、善悪の差異体系に位置付けられようになったのである。先に述べた、クラガートの現象界に存在するがゆえの嫉妬というものも、記号論的に考えると、善悪の差異を連鎖させる権力システムゆえの記号認識力ということになる。ビリーはイデア的次元から、このシステムにおとしめられたのである。しかしながら、法的言語というのは、シニフィアンとシニフィエが不一致であるにも拘らず、その不一致をあたかも存在しないかのごとく運用する言語である。メルヴィルの作品においても、弁護士とは常に言葉の含意や現象の背後の意味を捉えることができず、事実を事実のまま受け取る人物とされてきた。その意味で、意味の不一致を極度に抑圧しているのはむしろ弁護士や法律家の方である。ビリーは、死刑の宣告を受けることで、芸術性身体としての主客の一致から、現象界における強引な法的意味の一致に引き戻されたのである。よって、この作品では、ジョンソンが言うように一致から不一致に推移するのではなく、1つの次元の一致から別の次元の一致へと振れているだけなのである。

しかし、語り手は、言語の使い手ゆえこの法的な意味の一致をイデア的な次元に戻すことはできないにしても、先ほど述べたような手法により、ビリー

の物語を前後に引き伸ばし、時空の奥行きを出すことで、再度差異を激化させ、悲劇の芸術性身体を詩的なテキストへと昇華したのである。デリダは、オースチンに宛てた論文で、シニフィエを否定し、意味はその度ごとにコンテキストが決定し、コンテキストは無限であるという論理を展開した。その限りにおいて、書き言葉は、作者が死んでも、コンテキストによって差異を継続できる優れたメディアなのである。『ビリー・バッド』の語り手はそのことをよく理解していたのである。

03 ヴィアの視線、ホモセクシュアリティ

ハイフォードとシールツによると、メルヴィルは執筆の最終段階に到って、ヴィアに関する章を集中的に挿入し、また書き直したという(261)。その際、ネルソンの章も同時進行で挿入、ないしは手直ししたと言われている(245)。この二者を連動させる意味はどこにあるのか。ひとつには、ヒロイックなネルソンとそうはなれないヴィアを対比させるということがあるが、もう一点見逃せない問題がある。ネルソンは先ほど述べたように詩的な気分を高揚させる人物であると同時に、詩の題材となる人物であった。ヴィアはネルソンのような人物ではないが、文学的素養のある人物とされている。ネルソンが詩情を醸し出すヒーローであるとするならば、ヴィアはその読者なのである。もともと、ヴィアの好みは歴史や伝記であり、ロマンスは好まないようではあるが、それでも文学の題材、読み手と言う部分で両者が結びつく点は否定できない。こう考えると、作品冒頭の献辞に挙げられているジャック・チェイスとの関連も浮かび上がってくる。ジャック・チェイスもヴィアとは全く異なるキャラクターだが、文学の素養という点では一致する。『ホワイト・ジャケット』の主人公は、船乗りには珍しいインテリであったが、それゆえ船内で孤立気味となる。その彼を支えたのが大橋楼のキャプテン、ジャック・チェイスであった。彼は、文学的知識が豊富で、船上のエンタテイメントとして企画された演劇では主役を務める。彼の演技は、管理職を含め、船内全体を、階級を越えた感動の中に巻き込んだ。ヴィアとネルソン、チェイスは完全な

対照をなすのではなく、ある共通点がありながら、ヴィアだけがそれを引きずりつつも逆方向へ行っていると考えるべきである。ヴィアがバートルビー張りの妄想に耽るのもこの点と無縁ではない。

As with some others engaged in various departments of the world's more heroic activities, Captain Vere though practical enough upon occasion would at times betray a certain dreaminess of mood. Standing alone on the weather side of the quarter-deck, one hand holding by the rigging, he would absently gaze off at the blank sea. (60-61)

メルヴィルは、同時期に執筆した短編、「ダニエル・オーム」で、同じく海を見つめる人物を描いている。主人公オームは出自不明の孤独な人物である。彼の胸には、謎めいた十字架の入れ墨とそれを横断する傷跡が残っている。ある日、彼は丘の上で眼を開いたまま、海を凝視しながら死ぬが、そのときの状態が次のように説明される。「彼は、ぼんやりとした記憶の中から、広大な世界の遙か遠くでみてきた幾多の美しい光景を思い起こしながら眠りについた。眼前のかすんだ海はその光景を夢のようにほのめかしていたのだ (“he fell asleep recalling through the haze of memory many a far-off scene of the wide world's beauty, dreamily suggested by the hazy waters lying before him”)。」(417) ヴィアは法の代理人であり、冷酷なまでの判決を下すのだが、実は彼の中にはそういったこわばった言語体系とは全く異なる美的な感性が抑圧されていたのではないか。海の波間を縫うようにして、時空の襞へと潜入する感性、この作品の語り手と同じく奥へ、奥へと潜入する想像力を、彼は隠し持っていたのではないか。そのヴィアが芸術性身体であるビリーを好むのは当然すぎる成り行きなのである。船医がクラガートを検死した後、ヴィアは「アナニスに対する神の裁きだ。」「神が使わした天使の一撃により死す。だが、天使は処刑されねば！」(100-101)と、聖書からの引用を交え、まるで詩人のような言葉を発する。それまでのヴィアとは明らかに違ってい

るのだ。メルヴィルは執筆の最終段階において、船医がヴィアの正気を疑うシーンを入念に書き込んでいる。何度となく、ヴィアの狂気 (“unhinged”) (102) が、ほのめかされるのだ。通常、多くの批評家は、この狂気を、船長が即刻裁判をするという変則的判断に関連付けるが、むしろ、その判断を含め、ヴィアの抑圧していた美的、詩的感性の噴出とそれを自ら再度抑圧しようとする絶望的な努力の結果とみるべきだろう。裁判の直前、ヴィアは窓際で海を眺める (109)。つまり、いつもの詩的な妄想癖が開花した状態、語り手の言葉によると、艦長に必要とされる practical な面とは対照的な、「学者らしさ」(109) が立ち現れた状態で、裁判に入るのである。先に述べたように、ネルソンは、詩的素材あるいは芸術性身体だが、そのネルソンの章の執筆と同時進行でヴィアのキャラクターが生成された理由は、つまり、彼の中の法的言語にそぐわない面、文学的な素養、具体的に言えば、芸術性身体を鑑賞し、詩的に伝達する隠れた能力を明確に書き込んだ、ということにあるのではないか。法的言語と、それに対立する詩的情緒が混在した状態で、裁判に臨むのはそれこそ狂気の沙汰である。

ヴィアは、事件を艦隊の提督に報告せず、自ら裁判官の役を演じ、士官からも判事役を抜擢し、即刻裁判を開始する。この裁判は、従って、ロール・プレイである。メルヴィルは、弁護士や判事を描く際、ほぼ例外なく、なんらかの仕掛けを組み込んできた。例えば、『白鯨』の「宣誓供述書」の章で、イシュメールは弁護士の口ぶりを真似ながら、「三つの事例 (“three instances”）」として、同じ一頭の鯨に一人の水夫が二度出会うというエピソードを、あたかも事実であるかのように語り始めるが、すぐに、その鯨との2回の遭遇の間隔が3年であるとか、その間に鯨が世界を3周したとけ、話が逸れはじめ、結局、この「三つの事例」とは、3年、3回、3周、といった、3という数字にまつわる話だったことがわかる。キャロリン・ポーターは、この際、イシュメールはトールテール風の手法で法的ディスコースをパロディ化することにより、法言語が捕鯨業の記述に無力であることを示しつつ、その無力さを示す自身の声の優位性を訴えている、としている。また、『信用詐欺師』

で言及されるホール判事の談話スタイルは、仮想の聞き手である “an invisible amanuensis” (161) を想定するというものであった。彼のセリフは全てが自身の中の他者の声として組み立てられている。外的な証拠も主観的な思い込みとして回収され、また、主観も他者によって組み立てられていく、ということ。ここでも、客観的な外的証拠を根拠とする法的言語は、その存在基盤を粉々に粉砕されている。

ヴィア艦長の言葉も注意深く分析すると、まず、①彼と判事役の士官たちの間にコミュニケーションが成立してないということ、つまり、彼は、ホール判事と同じく、士官を前にしながら、実は仮想の聞き手、即ちもうひとりの自分と対話をしているということ、また、それゆえ、②その言葉使いと意味、コノーテーションとディノーテーションが一致していないということがわかる。例えば、判事役の士官は事件についての状況調査を要求するのだが、彼は、良心を排除して法をとるべきだとか、犠牲者が死んでいるため殴打そのものについての判決を出すべきだとか、相手を見捨てて雄弁にまくしたて、結果的に士官たちは、納得はしないが反論できない状態で (113)、法廷を閉じることになる。また、彼の話題は決定論や、自然と法の関係など、裁判事項とは直接関係のない壮大なテーマにまで及び、レトリックたっぷりに話を続ける。例えば、士官たちが尋ねたわけでもないのに、彼は「さあ、ここにある心は、人間の中の女性的な部分であり、情け深いものであるのだが、どんなに難しくとも、それはここから除外されるべきなのだ (“Well, the heart here, sometimes the feminine in man, is as that piteous woman, and hard as it be, she must here be ruled out”）」(111) と、法の優位を訴える。これらの点は先に述べた解釈を可能にする。まず第一に、彼は士官を相手にしながらも、実は自分の中の他者と対話しているということ。第二に、その他者とは、彼が常に抑圧してきた、しかし芸術性身体ビリーとの出会い、そして悲劇的な事件を通して、表に溢れ出てきた文学的感性であるということ。彼は、裁判にあたって、法に忠実になろうとしている。そのためには、ビリーを求め詩的感性を圧殺しなくてはならない、しかし詩的感性はこのとき完全に開

花しており、抑圧しようとしても、逆にそれがヴィアの言葉にレトリカルな力を与えてしまう。つまり、ディノーテーションのレベルでは、判決を出そうとしているのに、コノーテーションのレベルでは、法的言語が排除しようとする詩情がめいっぱい解放されているということだ。言い換えると、コノーテーションは内面の抑圧すべき他者、文学的感性を支持し、ディノーテーションは、その他者を排除するよう、もう一人のヴィアに訴えている、ということ。いわゆるポリフォニックな構造を作っているのである。法律でものをいうのは、シニフィアンとシニフィエの不一致を、それがなくなかのように扱う側面、即ちディノーテーションのレベルである。よって、ヴィアは結果的にはコノーテーションでディノーテーションを強化した形で、ビリーに判決を出すことができた。しかし、彼の分裂はここに極まってしまったのである。

判決を自らビリーに伝えたヴィアについて、語り手は次のように述べている。

Captain Vere in end may have developed the passion sometimes latent under an exterior stoical or indifferent. He was old enough to have been Billy's father. The austere devotee of military duty, letting himself melt back into what remains primeval in our formalized humanity, may in end have caught Billy to his heart... (115)

非常に不確実な言い回しだが、確実なことは、ここで言われている“passion”がヴィアの妄想、ないしは美的感性を指しており、ビリーを抱擁し、形式としての肉体の奥の原初的な部分に溶け込むということが、ショーペンハウアーの言う芸術における主客の一体化に相当するということである。この描写は曖昧なものだが、この際のヴィアの態度をこのときだけのものと考えずに、ネルソンや、裁判前の様子と関連させれば、彼が隠し持つ内的相克と、芸術性身体への執着は疑いえないだろう。ヴィアは、この相克を無理やりのみ消し、ビリーの処刑へ踏み切る。美的感性にめぐまれながら、こういう判

決をせざるをえない彼も、悲劇的な運命にあるわけだ。彼がもし現象界を脱することができれば、ビリーを永遠に抱擁し続けたらろう。

さて、ホモソーシャルという概念により一時アメリカ批評界で大いに注目されたイブ・コゾフスキー・セジヴィックだが、彼女はその刺激的な論文、「ビリー・バッド、同性愛の^{のち}後に」において、処刑の際、ビリーの体は痙攣せず、代わりに、ヴィアの体が瞬間的に直立する、即ち“erect”する点に注目し、ヴィアは処刑されるビリーの肉体にエクスタシーを感じた、と解釈している。ビリーとヴィアはファリックな欲望を互いの肉体に具現化しているわけで、セジヴィックはそういうプロセスをもって、ホモセクシュアルな関係を検閲してきた権力が、検閲を重ねるうちにそれ自体が顕在化し、脆弱な具現物と化す、という、権力システム崩壊の仕組みを読み取っている。ホモセクシュアルであろうがなかろうが、芸術性身体が男性であり、それに引き付けられるヴィアが、こうしてある種の一体化を成すのであれば、それは現代の視点からみればホモセクシュアルに映るだろう。しかし、これまで述べてきたことから考えると、ヴィアの直立不動は、彼が押し殺してきた自身の中の美的感性、ヴィアの中のビリーが自らの法的言語によって処刑された証拠として捉えるべきである。ヴィアは、ビリーという芸術性身体と一体化しつつ、その処刑を、自身の美的感性の死として経験したのである。

以上のように、『ビリー・バッド』という作品は、ホモセクシュアリティと絡め、芸術性身体が軍艦という法権力、言い換えれば硬直した言語システムの中で、徹底的に排除されていく物語として読める。メルヴィルは、芸術と硬直化した言語というのは、この現象界において両極に位置している、しかし、その芸術を救い出すのも、やはり言語によってである、そう訴えているように思える。ここにおいて、もはやヴィアやクラガートを断罪する意味は無い。ニューヒストリシズムやイデオロギー批評において、この作品には様々な政治性が読み取られているが、むしろこの作品の意味は、ジョンソンが言うように、政治性を越えた、個人を超えたところにあるのではないか。この作品は、歴史や権力について語りながら、その生成プロセスである芸術

の問題を掘り下げている点で、他の高度なメルヴィル作品と同様に、極めて自己解体的なテキストと言える。ジュリア・クリスティーバはそういったテキストをジェノ・テキストと呼び、享楽体験の源とした。その意味で、メルヴィルの言語は韻文によらずとも、その構造によって、限りなく自身の芸術モデルである音楽に近づいていると言える。

それにしても、悲劇的なビリーであったが、メルヴィルのキャラクターの中で、彼を理解できる人物といえ、やはり宇宙的民主主義者のイシュメールということになるだろう。現在、この二人が生きていたとして、ビリーはイシュメールに自分の悩みを打ち明けるだろうか。しかし、打ち明けたところで、ビリーのことだから、緊張して言葉が出ず、後で電話をくれと、かろうじて次の3語を発するだけだったのではないか。“Call me, Ishmael.”

*本論は2001年九州アメリカ文学例会（於九州大学言語文化院）における発表原稿に加筆・修正を施したものである。

引用文献

Austin, J. L. *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Eds. J. O. Urmson and Marina Sbisa. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Barthes, Roland. *The Fashion System*. Trans. Matthew Ward and Richard Howard. U of California P, 1990.

----- . *The Rustle of Language*. Trans. Richard Howard. U of California P, 1989.

Derrida, Jacques. “Signature Event Context.” *Glyph* 1 (1977): 172-97.

Johnson, Barbara. “Melville’s Fist: The Execution of *Billy Budd*.” *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 1980.

Melville, Herman. *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*. Eds. Harrison Hayford and Merton M. Sealts, Jr. Chicago: U of Chicago P, 1962.

----- . “Daniel Orme.” *Billy Budd, Sailor and Other Stories*. ed. Ed. Harold Beaver. New York: Penguin Books, 1986.

------. *The Writings of Herman Melville*. Eds. Harrison Hayford, Hershel Parker and G. Thomas Tanselle. Northwestern UP, 1988.

Porter, Carolyn. "Call me Ishmael, or How to Make Double-Talk Speak." *New Essays on Moby-Dick*. Ed. Richard H. Brodhead. Cambridge UP, 1986.

Sealts, Merton M., Jr. *Melville's Reading: A Check-List of Books Owned and Borrowed*. Madison: U of Wisconsin P, 1966.

Sedgwick, Eve Kosofsky. "Billy Budd: After the Homosexual" *Epistemology of the Closet*. Los Angeles: U of California P, 1990.

クリステヴァ, ジュリア 『記号の解体学——セメイオチケ1』 原田邦夫訳 せりか書房 1991。

ショーペンハウアー, アルトゥール 『ショーペンハウアー全集 第三巻』 斎藤忍随他訳 白水社 1974。

ソシュール, フェルディナン・ド 『一般言語学講義』 小林英夫訳 岩波書店 2000。

ニーチェ, フリードリヒ 『権力への意志』 原佑訳 理想社 1980。

バフチン, ミハイル 『ドストエフスキーの詩学』 望月哲男 鈴木淳一訳 筑摩書房 1995。