

ホーソンとメルヴィルの芸術観 — シンボルと精神

竹 内 勝 徳

1

『緋文字』の第3章、さらし台に上ったヘスタ・プリンに対してデイズデイルが姦通の相手を明かすよう説得し、続いてウイルソン牧師がヘスタに命じる。“Speak out the name!” 告白すればAの文字は取り外してやるとの旨。群集からも声がかかる。“Speak, woman.” “Speak; and give your child a father!” (*The Scarlet Letter* 68) 翻って、この作品の40年後、15歳年下の作家による同じく裁きの場面、さらし台ならぬ大英帝国軍艦にて、有能なる艦長はあらぬ告発を受けた船乗りに対し“Speak, man!” “Speak! Defend yourself!” (*Billy Budd* 98)と語りかける。『緋文字』と『ビリー・バッド』、40年を隔てて呼応しあうテキスト、そこにはナサニエル・ホーソンの強烈な磁力と、彼の幻影を追い続けたハーマン・メルヴィルの、人生最後の回答が表れている。ヘスタはウイルソンの命に背き意図的に沈黙を貫くが、困惑の極みで言葉の出ないビリーは艦長ヴィアによる助言のいかなく、密通の主である上官クラガートを殴り殺す。意図的な沈黙はAという文字の表象作用を激化し、思うに任せぬ声は暴力へと帰結する。両作家は同じテーマに対して、即ち、言葉にして表現すること、しないことが運命をどう変えるかというテーマに対し、全く異なる答えを出しているように思えるのだ。

1850年、メルヴィルは初めてホーソンに出会い、同年8月、その短編集 *Mosses from an Old Manse* を激賞した書評、“Hawthorne and His Mosses” を発表する。その冒頭、メルヴィルがはじめて活字に写したホーソンの文章は、“The Artist of the Beautiful” 最後の一節だった。“When the Artist rises high enough to achieve the Beautiful, the symbol by which he makes it perceptible to mortal senses becomes of little value in his eyes, while

¹ 本稿は、第56回日本英文学会九州支部大会 Nathaniel Hawthorne 生誕200周年記念フォーラム（平成15年10月26日 鹿児島大学）において発表した「Melville 晩年の Hawthorne 像」に加筆、修正を加えてものである。

his spirit possesses itself in the enjoyment of the reality.” (*The Piazza Tales* 112) メルヴィルはこの後、作家と作品の関係、そして、作家と美の魂との関係に言及する。“Spirit of all Beauty”を頂点とし、作家を通して芸術作品が現れるこの図式において、作品は作家にとって手元を離れた“foundling”であり、作家の名前さえ“fictitious”に過ぎないと。その証拠に、どんな偉大な作家も実の読者像を掴むことはできないではないか、と。メルヴィルが解釈する美の芸術家オーウェンは美の精神を内面化しているため、自身が創作したシンボル＝芸術作品を破壊されても平静でいられる、可視的世界の出来事は無視できるということ。重要なのは作品ではなく、それを構想し美の精神へと向かうインスピレーションであるということだ。とすれば、ここには人と人が作品という具体物を超えて美の精神を共有できるという状況が借定されたと考えていいだろう。実際、後に示すように読者に対して一定の距離を置くホーソンに対し、メルヴィルの場合、例えば、ホーソンへ宛てた手紙に表れているように、相対する読者（＝手紙の読者にして『白鯨』の献辞相手であるホーソン）に傾倒するあまり対象と自己を同一視するナルシスティックな側面がみられる。それは、ときに身体の融合のレトリックを伴い、ホモセクシュアルな意味あいを帯びる。“I felt pantheistic then ---- your heart beat in my ribs and mine in yours, and both in God's.” “I feel that the Godhead is broken up like the bread at the Supper, and that we are the pieces.” (*Letters* 142) この時期に執筆された『白鯨』の主人公エイハブは、自分自身に内在する邪悪さを鯨にという対象に投影する。また、その直後の作品『ピエール』では、主人公ピエールが自分の父親の肖像画を前に異母姉に関する様々な憶測を巡らせたあげく、肖像画からピエールに語りかけてくるシーンがある。主体の欲望が対象に投影され、それが第三者の介入を受けずにそのまま主体に戻ってきているということだ。ラカンの理論によると、対象の同一視は主体の喪失へと繋がる。同一視の対象、一般的に言えば強烈な憧れの対象が主体の願望を全て具現してしまうため、主体の存在基盤がその対象によって奪われてしまうからである。主体の喪失はその対象

への嫉妬となって現れる。エイハブが白鯨を憎悪した、あるいはピエールが父の肖像を焼いたのは、この主体喪失のプロセスを表現しているからに他ならない。しかし、その背後にあるのは、無限の憧憬、即ち、*Mosses from an Old Manse*の文脈で言うと、シンボル=作品を媒介としながらもそれを無価値と考えるほど巨大な魂の親和力、美の精神を共有する強い欲求である。

一方、ホーソンは「税関」の冒頭で、作者と読者の関係について一種のコミュニケーション論を展開し、作者が想定すべき読者像は親切で理解ある少数の友人である、そういう友人が耳を傾けていると思って創作するのがベストである、と述べている。それにより、却って自身の秘密（“the inmost Me”）は隠せるし、読者とも距離をおくことができる、読者も自分なりの読み方ができるから、ということだ。自分と同じような性質のただ一人の読者だけを想定し、“perfect sympathy”を込めて書くのは礼儀を逸した一種の“communion”であると彼は述べている。作者と読者は引き合ったとしても、それはシンボル=作品という媒介によって距離を保っているからこそ、即ち、送られた意味と受け取る意味の間にギャップがあり、“the inmost Me”までは伝わらないからこそ、礼儀をもってうまく理解し合えるというのだ。超越的な美の精神が魂を呼応させ、作者も作品も不必要にしてしまうというメルヴィルの理論は、ホーソンの美学を大きく誤読したものであると言わざるを得ない。前者は基本的に非媒介的な伝達を、後者は媒介=シンボルを安全弁として最高度に利用する伝達を求めたのである。

ホーソンのこの美学は『緋文字』の中で理論化されている。Aの文字はピューリタン社会の権力者によって与えられた恣意的な記号であり、ヘスターの身体を規定し、その想像力や欲望を抑圧する働きを持っている。彼女は、Aの文字によって社会的に位置づけられているのだ(163)。しかしながら、彼女はその刺繍の技術によりAの文字を一種の芸術作品として捉え直し、その恣意的な定義づけを超えようとしている。ヘスターの欲望の本質は“a rich, voluptuous, Oriental characteristic, --- a gorgeously beautiful” (83)であり、針仕事によって初めて具体化されると説明されている。彼女の洋裁作品は、

そうした欲望をフルに表現する媒体であったのだ。例えば、パールのために作った豪華な洋服は、彼女の“imaginative faculty”を全開にした結果であった。ヘスターはこうした欲望を半ば罪深い気持ちで見ている。なぜなら、ピューリタン社会においては、こうした芸術的欲求も他の享楽と同じく、表現を憚るべき罪深い行為と信じられたからである。パールはこのようなヘスターの情熱的な欲望を“her wild, desperate, defiant mood” (91)として受け継いでいる。パールは常に奔放であり、規範に対して逸脱的であり、ヘスターの想像力の結実たるベルベットのチューニックとあいまって、町民達の批判の的となる。町民はパールを“the scarlet letter in another form; the scarlet letter endowed with life” (102)と呼ぶのである。確かに、Aの文字は権力者によって与えられた社会的な記号であるが、それが表象作用を継続している限り、逆にヘスターの抑圧された欲望や社会を揺さぶるパールの奔放さが形を変えて表現され、強調される。つまり、送り手にとってのAの文字と受け手にとってのAの文字、両者の間でのシンボルの意味付けにギャップがあるからこそ、批判者と反逆者が対立しつつも社会は破綻せずにいられるのである。

逆に、欲望と罪をシンボルではなく肉体だけで引き受けようとしたのがデイズデイルである。ヘスターのようにシンボルを持たない彼は、如何なる努力によるも形を変えた欲望の表現ということができない。彼は罪を告白できない、しかし、欲望は身体を苛み、ついに身体の一部である「声」、
“vocal organ”の働きとして沸きあがってくる。“This vocal organ was in itself a rich endowment: insomuch that a listener, comprehending nothing of the language in which the preacher spoke, might still have been swayed to and fro by the mere tone and cadence. Like all other music, it breathed passion and pathos, and emotion high or tender, in a tongue native to the human heart, wherever educated.” (243) 従って、デイズデイルの声を聴く者は、媒介やシンボルではなく彼の身体の振動を直接感じとり、彼の肉体そのものの延長と化していたということだ。これは、先のホー

ソンの言葉で言えば、肉体的な communion で、一つになった肉体が一つの精神を共有する現象だったと言える。“the spiritual element took up the feeble frame, and carried it along, unconscious of the burden, and converting it to spirit like itself.” (239) 肉体そのものが欲望を引き受けるが、その分肉体は消耗し皮肉にも魂が前景に躍り出る。「声」のエネルギーが終わるのは、彼が7年前の罪を告白したとき、即ち、「声」ではなく「言葉」を、「意味」を伝えたとき、肉体ではなくシンボルが欲望を引き受けたときであった。

ディムズデイルと違い、肉の延長たる「声」ではなく A という書き言葉を通したことにより、ヘスターの想像力は社会に強く結ばれつつ、美を創造し、それを税関の語り手に託すことができた。そして同時に、A の文字はヘスターの肉体を律しつつ、それを保護したと言える。『緋文字』で展開されている芸術論は、“The Artist of the Beautiful” の美学を継承しつつも、現実社会と想像力を結びつけるシンボルの重要な働きを無視してはいないのである。

2

1852年7月、メルヴィルは義父であるショー判事に付き添い、ニューベドフォードを再訪するが、そこでジョン・クリフォードという弁護士から、「ナンタケット島に住むアガサという女性の素晴らしい忍耐と我慢と従順さ」 (“the great patient, & endurance, & resignedness of the woman of the island” (Letters 153)) を裏付ける判例を聞く。アガサ・ハッチは居住地近辺で難破した船の船員ロバートソンを介抱し、数ヵ月後に結婚。さらにその2年後、ロバートソンは妊娠したアガサを残して求職の旅に出たきり17年間行方不明になる。その間、アガサの娘が生まれロバートソンはアレクサンドリアで別の女性と結婚、即ち、重婚を行い一定の富を築いていた。後に、ロバートソンは娘の顔みたさにアガサと再会する。そして、2人目の妻の死後アガサらの家族にミズーリで一緒に暮らす話を持ちかけるが断られる。ロバートソンはその後3回目の結婚をする。そのときの妻の連れ子の夫がロバートソンの死後遺言の執行を任されるのだが、その際アガサの存在が明るみに出て

裁判沙汰となり、クリフォードのところに依頼が来たという次第である。アガサは、この局面に及び、夫から数十年の苦汁を飲まされたにも拘わらず夫を責めることをせず、ロバートソン3人目の妻とその子供達に対しても、“I had no wish to make either of them unhappy, notwithstanding all I had suffered on his account” (*Letters* 160)と語る。クリフォードは、アガサの「妻として被った不実と苦しみへの忍従」について、感嘆の意を表した。このアガサ・ストーリーはメルヴィルからホーソンへ作品素材として提供されるのだが、ホーソンはその題名 *Isle of Shoals* を発案しただけで、実際の執筆はむしろメルヴィル本人に任す旨の返事をした。従来の説ではアガサ・ストーリーはアイデア倒れであったが、パーカーの調査により実際はメルヴィルがタイトルをさらに *Isle of the Cross* と改題し、原稿の完成までこぎ着けたことが明らかになっている (Parker 155)。メルヴィルは1852年の11月、ハーパース社にこの作品出版の打診をするが断られ、以来原稿はかなりの期間メルヴィルの手元で眠ることになる。

メルヴィルは、1852年8月のホーソンに宛てた手紙の中で、アガサ・ストーリーを作品に仕立てる際の脚色や組立てについて入念な計画を提案している。それは、メルヴィルがホーソンの立場に立ってどう創作すべきか、ホーソンだったらどう書くだろうか、ということ綿密に考えた結果である。そこには彼からみたホーソンの創作法が明白に表現されている。提案の要点は以下の通りである。

- 1 オープニング：崖の上で海を眺める若き日のアガサ。海と陸、邪悪さと無垢の対比を表現。
- 2 ロビンソン（メルヴィルはロバートソンをこう呼んでいる）の船が座礁し、そのまま浅瀬で朽ち果てていく。座礁船のモニュメント化。
- 3 夫の便りを待ちわびるアガサ。郵便受けが朽ち果てていく (“decay”)。
- 4 アガサの父は妻を亡くしている。灯台守。

手紙には示されていないが、この素材はクリフォードがロバートソンの遺言執行人から聞いた話をメルヴィルがまた聞きする、複数の世代にまたがって様々な文書を掘り起こしていくという構造のうえに成り立っている。つまり、複雑な経緯を経て次世代の受け手が過去の素材を引き継いでいくという仕組みになっているのだ。『緋文字』の語り手が Surveyor Pue から A の文字を受け継いだように、メルヴィルはクリフォードから受け継いだその素材をホーソンへ引き渡そうとしているのである。実際には、メルヴィルが作品化を担当したわけだが、そうすると、さらにホーソンからメルヴィルに素材が引き渡されたということである。今となっては、作品の全貌を解き明かすことはできないが、ここまでのプロセスを考える限り、この作品は座礁船や郵便受けなど何らかの口果てたモニュメントを軸として語りの次元が現在から過去へ複雑に展開していく物語であったと考えることができる。メルヴィルは題名を *Isle of the Cross* とした。座礁船、郵便受けというモニュメント、つまり十字架らしきものが物語時間の軸となる、これは後のメルヴィルの作品、特に遺作『ビリー・バッド』で繰り返し用いられている手法である。『ビリー・バッド』では朽ち果てたネルソン提督の船、彼が戦死した地点を示す甲板の星印、さらにはビリーが絞首刑となった帆柱の破片は十字架として身に着けられたし、「ダニエル・オーム」の年老いた主人公の胸には、十字架のマークが残っていた。このモニュメントの取り扱いには、『緋文字』における A の扱いと大きく異なった点がある。A の文字については、それに関する人たちの間で受け取り方に大きなギャップがあったが故に社会と個人が結び付けられた。『ビリー・バッド』の十字架やネルソンの船は現在と過去を結びつけ、肉体と肉体を遮る障害を取り除き、非媒介的に人が結びつく契機を作っているのである。あたかも素材やモニュメントを引き渡すことが、作家と作家を1つの美の精神で結び付ける働きをしたかのようである。その証拠に *Isle of the Cross* は出版されなかった。つまり、作品は美の精神に比べれば無価値だったのである。メルヴィルはホーソンと半ば共同作業したことが、即ち、“Hawthorne and His Mosses”で宣言したとおり1つの美の精神

を共有し、作品を文字通り無視し得たことが満足の極みであったに違いない。

3

以上のように、二人の関係をみてくると、芸術を人と人の間に介在するシンボルとして定位させているホーソンに対し、メルヴィルは芸術を精神と精神が融合するための一時的な媒介、美の精神に到達するための手段として捉えていたということが分かってくる。彼の芸術とは、手段として消え行く運命にあったのだ。彼が1860年以降詩人へと変貌したのはまずこの差異によるところが大きいと思われる。文字は後世に残るが詩人の声は聞く者の肉体を振動させその場で消えていく。これは、ホーソンがデイズデイルに定着させた欲望の消費形態である。デイズデイルの肉体は消耗し、ついには命を落としたが、メルヴィルはやがて詩人として生き延びる決意をすることになる。この頃、ホーソンはレノックスからコンコードへ引越し、さらにはリバプールの税関勤務となり、メルヴィルとは疎遠になる。しかし、この間、ホーソンがメルヴィルに税関の仕事を斡旋する努力を惜しまなかったこと、エバート・ダイッキクに『白鯨』のさらなる評価を促したことなど、彼が陰ながらメルヴィルを支えていたことは注目に値する。1857年にリバプールで二人が再会したとき、ホーソンはメルヴィルの精神に狂気の影を読み取っている。作品を無視してまで、非媒介的に崇高なる美を追い求める精神がホーソンからみて狂気に映るのは、これまでの考察から当然のことだと思える。しかし、社会と芸術の関係性を構築できる器用なホーソンはメルヴィルを理解し、実質上メルヴィルの師となり得たが、だからこそ、作品から、社会から、現実から加速的に離脱していく精神に安息を与えることはできなかったはずだ。ホーソンはここでメルヴィルの底知れぬ病を感じると共に、友としての限界を感じたのではないか。

メルヴィルは1862年、初の詩集を完成させるが、これまた出版できず、作品は消え行く。ホーソンの死後、*The American Notebooks* 等が出版されると、メルヴィルはそれを購入し、パーカーの解釈では、そこに描かれたメルヴィ

ルの姿が想像以上に少なかったこと、つまり、彼が思っているほど彼はホーソンにとって重要ではなかったことに気づいたとされている (Parker 668)。パーカーは、その頃、メルヴィルがホーソンからの手紙を全て処分したと推測する。しかしその後さらに6年経ち、ライフワークとなる *Clarel* の執筆を控えメルヴィルは再び猛烈な勢いでホーソンの著作を買い求めることになる。*Clarel* に登場するヴァインはホーソンをモデルにしていると言われている (Bezanson 593)。パーカーはヴァインの注意散漫な姿やその隠遁的な性格に、芸術的想像力を失った老年のホーソン、メルヴィルによって乗り越えられたホーソン像が描かれていると分析する (Parker 733)。しかし、むしろ、これまで述べてきたことの関連で考えると、ヴァインの特異性はその肉体性の拒否というところにある。ヴァインは、地下墓地に行くイスラム人をアメリカ・インディアンと対比しつつ、「太古のアジア人にみる夢想的思考」を賛美し、その「書き残された歴史に先んじ/ その後の時代を超えるほど遡る」賢人の知恵に思いを馳せる。その崇高なる精神は以下のように述べられている。

“So pure, so virginal in shrine/ Of true unworldliness looked ヴァイン./ Ah, clear sweet ether of the soul/ (Mused Clarel), holding him in view.” (*Clarel* 2. 27. 61-65) パーカーは対話の途中で鳥の声に耳を捕られるヴァインに集中力の衰えを読み取っているが (Parker 733)、鳥の動きがいかなる拘束もすり抜ける『緋文字』のパールと関連付けられていたこと、そして、メルヴィル自身 “Hawthorne and His Mosses” でホーソンその人の声を「山肌を飛ぶ鳥の声」 (*The Piazza Tales* 239) に譬え、この世の真理を「聖なる白鳩」 (244) のように捕らえがたいものとして位置付けていた事実は無視できない。さらに、最晩年の詩 “Monody” において、メルヴィルはホーソンと思しき人物の魂がユキヒメドリとなって昇天したかのようなシーンを描き、傷心の自己を詩 (“my song”) で慰めようとする (Bezanson 602)。メルヴィルはヴァインの中に未だ芸術的真理に敏感なホーソンの姿を、飛ぶ鳥のように捕らえどころのない美の魂をパールのように奔放に追いかけるホーソンの姿を具現しているのである。そして、クラレルはこのヴァインの崇高なる精神に心底引

き付けられ、「二つの魂を一つに結びつけ」(2. 27. 108)とほしいと願う「女性的激情」を感じる。しかし、ヴァインからの暗黙の回答は

“But for thy fonder dream of love/ In man toward man----the soul’s caress-
---/ The negatives of flesh should prove/ Analogies of non-cordialness/ In spirit…” (2. 27. 124-128) というものであった。Bezansonはこのヴァインの回答を *The Marble Faun* における Kenyon の次のセリフのエコーとして捉えている (Bezanson 598)。“I am a man, and between man and man there is always an insuperable gulf. They can never quite grasp each other’s hands…” (*The Marble Faun* 285) 「女性的激情」とその拒否。“Monody”のホーソンと思しき人物は, “To have known him, to have loved him,” と言及されている (Bezanson 602)。この同性愛的とも解せる肉体と肉体の親和性, 美の精神の共有という部分で, 二人は大きく食い違っているのである。依然, シンボルが介在することで人と人, 個人と社会が結びつくというホーソンの哲学と, シンボルは一時的なきっかけに過ぎず, 人間は非媒介的に結びつくことができるとするメルヴィルの美学はかけ離れている。ヴァインとクラレルにみられるような, 敬愛する相手の精神に触れたいが肉体が妨げになるという状況は, 非媒介的な結びつきを追い求めつつ, しかし, ホーソンの哲学を, シンボルの機能を認めざるを得ないという状況を表している。この矛盾の中から生まれたのがメルヴィルの遺作, 『ビリー・バッド』である。

4

主人公ビリーはライツ・オブ・マン号で自らの肉体美と無垢の精神を他の船員と共有し, 船内に調和と平和をもたらす。美の精神は非媒介的に共有されたのである。彼はどもりという持病を持つ。つまり, 言葉をもたない。非媒介的な調和は, 言語という媒介によっては実現できないということだ。冒頭に述べた通り, 彼は謀反の嫌疑をかけられるが, どもり故に艦長の面前で弁明できず, 告発者の上官を殴り殺す。このとき言葉が出ていれば最悪のケースは避けることができたはずだ。つまり, 非媒介的な調和は言語によっては

実現できないが、言語がなければ調和の源は社会の中で抹殺されるということ。『緋文字』ではシンボルが個人と社会を結びつけた。『ビリー・バッド』では言語＝シンボルの不在が非媒介的な調和を実現すると同時に、しかし一人の若者の命を奪い、その調和の芽を摘み取る。美の精神を非媒介的に共有する方向と、しかし、実際的には言語＝シンボルという媒介が必要であるという方向、その矛盾の中にメルヴィル文学は収束しようとしている。だが、メルヴィルはこの矛盾の中にあっても、やはり、後者の方向へ進もうとしている。なぜなら、この作品では、言語が精神的な調和を実現せず、また、シンボルが絶望的に不在でありながら、非媒介的な人と人の結びつきは着実に進行しているからだ。現象界に引き寄せられながらも精神の高みへ進むべきこと、矛盾の中にありながら実現不能な調和を追う苦悩を、メルヴィルは人生最後の作品で訴えた、苦悩を肯定したのだ。

まず、この作品が未発表の *Isle of the Cross* 以来約40年ぶりの単行本小説であるという点、その間の作品が全て詩作か雑誌発表であり、実質的に *Billy Budd* が *Isle of the Cross* の続作であるという点は見逃せない。ホーソンとの共同作業が時を超えて『ビリー・バッド』へと直結しているのだ。メルヴィルはビリーの容姿を「あざ」のジョージアナに譬え、クラガートにはチリングワース的な性格を与えている。作品が構想された段階では詩人として登場していたビリーだが、デイズデイルと同じくその音楽的な声で聞く者を引き付けるとされている。しかし、デイズデイルと違い、ビリーの肉体性はヘラクレスに譬えられるなど、健全かつ原初的に描かれている。ビリーの無垢は言葉、即ち、記号、シンボル、媒介を知らぬ、身体の直接性によってもたらされたものである。彼は仲間の水夫にホモセクシュアルな欲望を引き起こす。が、同時に、ビリーはその直接性故にクラガートを殴り倒し、処刑される。繰り返すが、このとき A の文字ならぬ何らかの言葉があれば、殴打事件は起こらなかったのである。一方、艦長のヴィアはいつもの実務的な面とは正反対の “a certain dreaminess” (60) を露呈する癖がある。この夢見心地は窓から海を眺めるときに決まって見られるものである。同時期に書かれた

「ダニエル・オーム」でも海を眺めつつ死ぬ人物が描かれているが、ここで海を眺めるということは記憶の彼方へと没入する“animal decay”であるとされている。記憶の彼方へと朽ち果てる想像力は *Isle of the Cross* の創作論と深く関わっていた。ヴィアにも文学の造詣があったことは言うまでもない。しかも、このヴィアの様子を描く際、なぜか天窓の存在が強調される。天窓と言え、『白鯨』の大工がエイハブに命じられて作った心臓の抜けた人形の頭部を開けられていたことが想起される。メルヴィルがホーソンの心臓が自分の胸で、二人の心臓が神の胸で鼓動するのを感じたと言ったのは、ホーソンへの手紙においてであった。“I felt pantheistic then ---- your heart beat in my ribs and mine in yours, and both in God's.” (*Letters* 142) 天窓は男と男の心臓を結び合わせ、天から想像力の啓示を受け取るためにある、つまり、ヴィアとビリーの美の精神を、肉体をひとつに繋ぐ装置なのである。彼は、裁判中、自らの情けを抑圧する際それを“primeval” “effeminate”と呼んでいるが、「女性的激情」を撥ね退けたのはヴァインであった。ヴィアは想像力と文才が同性愛とからんだ欲望をヴァインのように拒絶しようとしているのだ。しかし、ビリーの処刑の際、彼は痙攣のごとき感覚が体を感じるのを感じる。ここで肉体は劇的に融合しているのである²。水夫と艦長の階級を超えた肉体が、である。そして、このときビリーが発した“God bless Captain Vere!”は、“syllables too delivered in the clear melody of a singing-bird on the point of launching from the twig, had a phenomenal effect...” (強調は筆者 123)と描写されている。ヴァインが拒絶した肉体は美の精神を通してヴィアへと与えられたのである。声が、詩人が、そしてホーソンの魂が、しかし、長年彼らを分け続けた精神と肉体の問題に最後の決着をつけたと言っているいだらう。デイズデイルと同じく、ビリーやクラガートの肉体も有限である。しかし、前述したとおり、処刑に用いた帆柱の破片は十字架の代わりとして水夫達に身に着けられる。つまり、*Isle of the Cross* のときのメルヴィルのように、彼らはモニュメントを引き継ぐのである。しかし、この十字架は A の文字のように権力によって与えられた恣意的、社会

² この点は Sedgwick の指摘に依拠している。ビリーに現れるべき死の瞬間の痙攣が本人には現れず、ヴィアに転移しているということである (Sedgwick 106)。

的な記号ではなく、非媒介的にさらなる美の声を、作品最後の詩“Billy in the Derbies”を呼び起こすものとして考えるべきだろう。“Speak, man!”

“Speak! Defend yourself!”というヴィアの呼びかけに言葉を捨て肉体で答え、モニュメントで呼応する美の精神が詩を再生産する。

作品、シンボル、言語を無価値と考え、崇高なる美の精神を非媒介的に共有することで調和を生み出すというメルヴィルの美学は彼の作家人生を通じて不変であった。しかし、その間、ホーソン哲学を対話し、個人と社会を結びつける媒介としてのシンボルの働きの重要性は徐々に増してきた。非媒介的な調和を否定する声を否定できなくなってきたのである。『ビリー・バッド』はその声を取り入れ、媒介＝言葉が出ない若者の悲劇を描きつつ、しかし、言葉では実現できない精神の共有を肯定した。即ち、メルヴィルは矛盾と苦悩の中にしか見出せない美の存在意義を確認したのである。

参考文献

- Bezanson, Walter E. “Historical and Critical Note.” *Clarel* by Herman Melville. 505-637. Northwestern University Press, 1991.
- Hawthorne, Nathaniel. *The Marble Faun*. Ohio State University Press, 1968.
- . *The Scarlet Letter*. Ohio State University Press, 1971.
- Melville, Herman. *Billy Budd, Sailor (An Inside Narrative)*. Eds. Harrison Hayford and Merton M. Sealts, Jr. University of Chicago Press, 1962.
- . *Clarel*. Eds. Harrison Hayford, Hershel Parker and G. Thomas Tanselle. Northwestern University Press, 1991.
- . *The Letters of Herman Melville*. Ed. Merrell R. Davis and William H. Gilman. Yale University Press, 1965.
- . *The Piazza Tales and Other Prose Pieces 1839-1860*. Eds. Harrison Hayford, Hershel Parker and G. Thomas Tanselle. Northwestern University Press, 1987.

Parker, Hershel. *Herman Melville: A Biography* The Johns Hopkins University Press, 2002.

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