

## 檣頭からずっと 『白鯨』における名前の問題

落合 一樹

「19 世紀的な」という形容詞句と「小説」という文学ジャンルとが、何ら齟齬を生むことなく親しげに接合することに慣れ親しみ、安心しきっている我々の眼には、19 世紀の真っ只中にアメリカ合衆国で出版されたハーマン・メルヴィルの『白鯨』(*Moby-Dick; or, The Whale*, 1851)という作品の存在は、文字通り怪物的なものに映る。さらに、このキメラ的な作品に取り組むという困難を前にして、我々が手にしている「小説」というジャンル概念は今なお明確な定義を欠いたままであり、何とも心許ない。そこで、本稿が目指すのは、「小説」とは何かをはっきりと定義したうえで『白鯨』がそれに当てはまるか否かを論じるのではなく、『白鯨』を積極的に小説として読んでみることを「小説」という概念にいかなる意味を新たに付与しうるかを見ること——つまり、「小説」という概念が『白鯨』を批評するのではなく、むしろ『白鯨』によって批評されること——である。それゆえ、本稿では、「象徴主義」や「グノーシス主義」といった難解かつ非散文的な概念による分析を避け、登場人物の分析という古典的な小説の分析方法を試みる。「名前」という主題からエイハブとイシュメール、そして二人の関係について考察し、そこからエイハブという登場人物について再度考えてみたい。

### 1. エイハブと名前

『白鯨』を近代小説として読むことを困難にするひとつの要素として、登場人物たちの心理的な奥行きなさ、平板さがあげられる。E.M.フォースターによる古典的な区別にならって言えば、彼らはラウンド・キャラクターではなくフラット・キャラクターに分類されるべきだろう。そうであるなら、『白鯨』を小説として読むためには、彼らをラウンド・キャラクターとしてとらえる契機を見出さねばならない。フォースターによれば、「フラット・キャラクターの純粋なタイプは、ひとつの観念もしくは性質からできている。二つ以上の要素があれば、ラウンド・キャラクターへとふくらむ可能性もある」<sup>1</sup>。それでは、エイハブの内に二つ以上の要素はないだろうか。思い出されるのは、自らの脚を奪った白鯨への復讐を唯一の目的とする彼には、実は妻子がいたこと、そして二人のことを思っ

涙さえ流すという、いささか意外な事実である。また、ピーレグの「あの呪うべき鯨に片足を奪われて以来、あの人はふさぎ込みがちになった」が「善人」である(78)<sup>2</sup>という言葉から、両脚が揃っていたエイハブは優秀な捕鯨船員の一人でしかなかったということが窺える。エイハブは、最初からフラット・キャラクターだったのではなく、フラット・キャラクターになったのである。そこに彼のラウンド・キャラクターとしての厚みを見出しうる。では、彼はいかにしてフラット・キャラクターになったのだろうか。

第36章「後甲板」で、白鯨について演説をし、ピークオッド号の船員を熱狂させたエイハブに、スターバックはこう問い質す。「エイハブ船長、私もモービー・ディックについては話に聞いたことがあります。しかし、あなたの脚を奪ったのはモービー・ディックではなかったのでは？」(139)。こう問われたエイハブは「そんなこと誰から聞いた？」と問い返し、必死になって自分の片脚を奪ったのはモービー・ディックであったと主張する。その語気の激しさに、船員たちのみならず読者まで圧倒され、エイハブの脚を奪ったのはモービー・ディックだったと思ってしまうが、冷静に読むなら、スターバックの問いは看過されてはならない。千石英世が指摘するように、「モービー・ディック」という名前を最初に口にするのはタシュテゴである<sup>3</sup>。この場面を注意深く見てみよう。

「いいか、白い鯨だぞ」ハンマーを放り投げると、エイハブはまた演説を始めた。「白い鯨なんだ。そいつを、貴様ら、目を剥いて探すのだ。海が白いところに注意せよ。白い泡でも見つけたら、すぐに声を張り上げろ」

このあいだ、タシュテゴ、ダグー、クイーケグは他の連中より格別の関心と驚きをもってじっと耳を傾けていたが、話が皴のよった眉間と曲がった顎に及ぶと、それぞれ何か格別に思っていたるふしがあるのか、にわかに活気づいた。

「エイハブ船長」タシュテゴが言った。「その白い鯨は、モービー・ディックとかいう名前の鯨じゃありませんか？」

「モービー・ディックだと？」エイハブの声が上ずる。「すると、タシュ、お前はあの白い鯨を知っているというんだな？」(138)

タシュテゴに続いて、ダグーとクイーケグもモービー・ディックの特徴を挙げ、それはあのモービー・ディックではないかとエイハブに尋ねる。この場面について千石は次のように書いている。

エイハブは彼らの呈示する割り印の一面一面に応答していった。しかしエイハブは、蛮人らの差し示す割り印に「そうだ、そうだ」と合わせるだけで、彼の方からは一画たりとも積極的に証拠の呈示はしないのだ。にもかかわらず一挙に、「貴様ら、見たんだ。モウビー・ディッ

クを。——モウビー・ディック—— モウビー・ディックを！」という暴挙に出たのである。

だが、三人の蛮人たちのいう「モウビー・ディック」と、エイハブのいう「あの白い鯨」は、本当に一頭の鯨の形をした印形となって符合したのであろうか。それは実のところエイハブの陰謀、陰略ではないのか。<sup>4</sup>

こう指摘されると、エイハブの態度はいかにも怪しい。最初彼はただの「白い鯨 (a white whale)」としか言っていなかったのに、蛮人らが「モーヴィ・ディック」という名前を口にした瞬間、それはモーヴィ・ディックに違いないと断言する。エイハブは、ずっとモーヴィ・ディックへの復讐を誓っていたのではなく、この場面で復讐の対象は「モーヴィ・ディック」と名づけられたのだと言っているだろう。『白鯨』冒頭の“Call me Ishmael”にならって言えば、いわばここで“Call it Moby Dick”という宣言がなされたのだ。後甲板の場面は、一種の命名式なのである。このことと、エイハブの脚を奪ったのはモーヴィ・ディックなのか否かという判断はまた別であり、その判断はここでは差し控える<sup>5</sup>。たしかなのは、抽象的・形而上学的であったエイハブの憎悪・不安の対象(“the inscrutable thing”)が、ここで「モーヴィ・ディック」という具体的な名前をもつことだ。「白鯨は彼[エイハブ]の前を、これらすべての邪悪な観念の塊りかたまった化身として遊弋していた」(156)、「あらゆる悪は、心狂ったエイハブにとっては、モーヴィ・ディックという眼に見える肉体と化してあらわれ、それに向かって攻撃をしかけることができる対象であった」(ibid)といった記述から、「モーヴィ・ディック」とはあらゆる悪に与えられた名前であることは明らかだ。以後、エイハブはこの名前に取り憑かれた存在となる。

また、エイハブは「エイハブ」という自分の名前に取り憑かれた存在でもある。神に反抗し予言通りに死体を犬に食われた邪悪な王アハブ(Ahab)という名前は、ピーレグによれば、エイハブが自分でつけた名前ではなく、発狂した母親につけられた名前であり、インディアンの女占い師ティスティグは、この名には予言が込められていて、いずれエイハブは悪王になると占った(78)。ピーレグはこの事実をイシュメールに教えた後に、そんなのは嘘にすぎぬから信じるなどと言うが、少なくともエイハブ自身は自らの名前に込められた予言を意識していたようである。エイハブにとって、運命と自由意志の問題は、名前の問題として現前する。「エイハブはエイハブなのか？(Is Ahab, Ahab?)」(406)という自問、そして「エイハブは永遠にエイハブなのだ(Ahab is for ever Ahab, man)」(418)という断言は、自らの名前についての問いと答えでもある。ここで“Ahab”はエイハブ船長と聖書中のアハブ王の両方を示しうるため、先の自問と断言は、「エイハブはやはりアハブとなるよりほかないのか？」「エイハブはやはりアハブになるよりほかないのだ」という、与えられた名前の呪縛がもたらす、運命についての葛藤でもあるのだ<sup>6</sup>。自らマストに打ちつけたダブロン金貨を前にして、エイハブは独白する。

峰や塔には、いや、すべての大きくて高いものには、どこか唯我独尊なところがある。見るがよい——三つの峰は墮天使のように傲慢だ。あのゆるぎない塔、あれはエイハブだ。あの火山、あれもエイハブだ。あの雄々しい、不撓不屈の、勝利を告げる雄鶏、あれもエイハブだ。何もかもがエイハブだ。この丸い金貨は、さらに丸い地球の似姿にほかならない。(332)

地球上のすべてのものがエイハブであると豪語する彼には、自分の思うままにならない（非-エイハブの）存在は許すことができない。それゆえ、世界の内の非-エイハブの部分に「モーヴィ・ディック」という名前を与え、それを抹殺することで自らの世界から他者を徹底的に排除しようとする。しかし、「何もかもがエイハブだ」と言うときに彼が完全に失念しているのは、そのエイハブという名前は他者によって与えられたという事実である。その事実のために、「エイハブはエイハブである(Ahab is Ahab)」という文は、トートロジーとして完結することができず、常に他者性によって侵犯されることになる。世界中を「エイハブ」によって占領しようという彼の試みは、この名前に内在していた他者性によって破滅させられるのである。

## 2. イシュメールと名前

それでは、次に、イシュメールとは何者だろうか。まず言えることは、イシュメールという彼の名前は本名ではなさそうだということだ<sup>7</sup>。「私のことはイシュメールとでも呼んでもらおう(Call me Ishmael)」(18)。そう語り出す彼にとって、名前などは自ら自由につけられる任意の記号でしかないかのようである。柴田元幸は、初期のメルヴィルの小説の主人公たちが、決して自分から本名を名のらないこと、そして常に他人から名を押しつけられていることに注目し、「他者から名を押しつけられることは一種の暴力である。なぜならそれは他者の眼に映った自分の姿を引き受けるのを強いられることだからだ」<sup>8</sup>と述べている。『ホワイト・ジャケット』(1850)までの主人公が、他人に押しつけられた名前＝自己イメージへの居心地悪さと葛藤する存在であったとすれば、『白鯨』においては、この主人公像は二つの両極端に分割されたと言えるだろう。一方に、呪われた名前を押しつけられるエイハブがおり、もう一方に名前など自分で好きに名のっていいと思っているイシュメールがいる<sup>9</sup>。

ところで、ピーレグはエイハブの名について「誰に言ってもならぬぞ。エイハブ船長というのは自分でつけた名ではないのだ」(78)と、何かそれが特別な事態であるかのように言うが、普通、名前とは他人から与えられるものである。柄谷行人はそのことについて、「固有名が重要なのは、それが対象と結びついているからではない。それがいつもすでに他者によって与えられるものだからである。いいかえれば、固有名は超越論的主観が乗り

こえられない世界の外部性を示している」<sup>10</sup>と述べている。そのことを前提に柄谷は、「俺のことは鼠って呼んでくれ」というように、名前を任意的で示差的な記号にすぎないとする村上春樹文学の「超越論的主観」を激しく批判するが、その批判はイシュメールについても言えるのではないか。

「象徴」は、自然や理念に根拠が求められるのに対し、「記号」は制度や慣習に基づく人為的・恣意的なものである、というフェルディナン・ド・ソシュール以降の言語学・記号学の常識に従って、八木敏雄は、エイハブにとって鯨は象徴であるのに対し、イシュメールにとって鯨は記号であると言っている<sup>11</sup>。前節で見たように、エイハブは「モーヴィ・ディック」という名前に取り憑かれている。彼にとって、「世界のあらゆる悪」という指示対象と「モーヴィ・ディック」という名前との関係は、交換不可能で必然的なものだ。一方、イシュメールは、人為的な記号にすぎない言語や鯨学の体系は、決して鯨の実態を捉えることはできないと諦めている。冒頭の「語源学」では諸言語における鯨を意味する語を列挙して記号の恣意性を際立たせ、「鯨の真の姿を見出す方法はこの世に存在しない」(218)と言い切り、鯨学は完全なものにはなりえないと告白することで、イシュメールは「鯨」というシニフィアンは鯨というシニフィエをついに捉えきることができないこと、つまり、他にいくらかでも取り換えが可能な仮の名前でしかないことを示している。エイハブとイシュメールは、自分の名前への態度のみならず、鯨の名前への態度も異にするのだ。

そもそも、なぜイシュメールは捕鯨船になど乗ったのだろうか。エイハブにとっては必然的であったこの選択は、イシュメールにとっては恣意的でいくらかでも取り替え可能な選択に思えてならない。彼自身は捕鯨船に乗ろうと決意した理由について、「そういう動機の中の最たるものは、巨大な鯨そのものの圧倒的な観念である」(22)と言っている。また、「あの白い鯨がエイハブにとって何であったかはあらかた述べたつもりだが、ときに、それが私にとって何であったかは、まだ述べていない」(159)と始まる第42章「鯨の白さについて」において明らかになるのは、イシュメールにとってモーヴィ・ディックが問題になるのは、何よりも「白さ」という観念においてだということである。さまざまな歴史的、地誌的、文学的な事例をあげながら「白さ」の与える恐怖について語るイシュメールにとって、モーヴィ・ディックは他にもいくらかもある「白さ」という観念の表現の一例にすぎない<sup>12</sup>。彼が捕鯨に求めているのは、エドモンド・パーク以来の「崇高の美学」に裏打ちされた、一種の怖いもの見たさ以上のものではない<sup>13</sup>。ここに見られるのは、超越論的な自己による審美的な趣味判断を優先させる態度である。まさしくこの点で村上春樹の小説の主人公とイシュメールは似てくるのであり、そうしてみると、『1973年のピンボール』の「僕」がやたら意味ありげに拘泥してみせるピンボールと、イシュメールが途方もない情熱をもって細部にわたり記述してみせる捕鯨が、同じようなものに見えてくる。「無意味なものに根拠なく熱中してみせることによって、意味や目的をもって何かに熱中して

いる者への優越性を確保するといった姿勢において存ずる、超越論的な自己意識<sup>14</sup>がイシュメールにも見てとれるのである。「神の摂理のプログラム」に、「合衆国大統領を決める大選挙戦」と「アフガニスタンにおける血生臭い戦闘」に挟まれて「イシュメールによる捕鯨行き」と刷られる(22)などというロマンティックな誇大妄想を抱いて捕鯨船に乗る彼にとって、関心があるのは、あくまで鯨の観念(idea)でしかない。あるいは、先の八木の議論にならって言えば、イシュメールにとっての鯨は、自由に操作することのできる記号でしかない。彼は、自らの存在を限定する、他者としての鯨と直に接しようなどは少しも思っていないのだ。

その姿勢は、第35章「檣頭」において明らかだ。マストの先の檣頭という場所は、「夢多く瞑想に耽りがちな人にはかけがえのない快い場所となろう。甲板を離れること百フィート、物音ひとつ聞こえてこない空のなかの静けさにいる」(133)というように、文字通り超越的な位置である。ここで鯨の見張りをを行うイシュメールは、自分はだめな見張りであったと告白する(135)。檣頭で彼がおぼえる、自然と一体化するような感覚は、言うまでもなくラルフ・ウォルドー・エマソンらの超絶主義(Transcendentalism)の影響を指摘できるものだが<sup>15</sup>、しかし実際には、彼は自然とも海とも徹底的に無縁な存在である。下界で船員たちが忙しく働いているあいだ、彼は一人夢想に耽る。「思考を刺激し思念を育む空中に一人放置され、胸のうちに宇宙の大問題が渦巻いている私に、一体どうして、いちいちすべての捕鯨船の規則を守ることなどできただろうか」(135)といなおった彼は、若き哲学者には何を言っても無駄だと言う。

このような船の船長は、しばしばこの放心しきった顔つきの若き哲学者に活を入れようとして、お前たちは航海というものにまともな「関心」をいだいておらん、と叱りつけたり、お前らにはまともな野心というものが無い、腹のなかでは鯨なんぞと対面したくないと思っているんだろう、と当てつけを言ってみたりする。だが、すべては空しかるらん。彼ら若きプラトン主義者たちは、こう考えているのだ——僕たちの視力は不完全だ。僕たちは近視なんだ。ならば、視神経を緊張させてみたところで、何の意味があるだろう？ この連中は家にオペラ・グラスを忘れてきたのである。(136)

感覚の先験的な形式(カント)や恣意的な示差的体系である言語(ソシュール)を経験的現実には優先させることで、現実を否定し、超越論的主観のなかに閉じ籠っている「哲学者」の姿が、ここに克明に記されている。まさに、彼らは鯨という他者と対面などしたくはないのだ。ただ、自らが任意に構成できる観念や記号を弄ぶことしかしようとしない。「鯨学」に没頭するイシュメールは、つまりは、徹底して現実の鯨との邂逅を避けているのである。「鯨学」は、鯨を生物学の対象としては扱わず、鯨を本に喩えて、書誌学の方法で分

類する。彼にとって、世界とは「書物としての世界」であり、その外部は存在しない<sup>16</sup>。言い換えれば、鯨自体を避けて、他者の介在を受けることなく気ままに構成できる「鯨」という記号と戯れるのみである。彼は自らイシュメールと名のつた。この名には聖書の故事から「追放者」という意味があるが、彼は追放されたというよりは、自ら現実世界から撤退しているのである。

### 3. エイハブとイシュメール

語り手イシュメールと主人公エイハブの関係は、メアリ・シェリーの『フランケンシュタイン』の語り手ウォルトンと主人公フランケンシュタインの関係や、エミリー・ブロンテの『嵐が丘』の語り手ロックウッドと主人公ヒースクリフの関係に近いかもしれない。より日常的な存在である前者が、後者のゴシック・ロマンス的で非日常的な物語を語ることで、物語に蓋然性や信頼性、リアリティを与えており、イシュメールもまた、非現実的な「海」での出来事を日常的な「陸」の世界から語ることで、同じ役割を果たしているだろう。しかし、ウォルトンやロックウッドが、それぞれ主人公たちのゴシック・ロマンス的な世界の外部にいるのに対して、イシュメールはピークオッド号に乗り、非日常的な冒険に参加している。それでは、たとえば、スコット・フィッツジェラルドの『グレート・ギャツビー』のニックとギャツビーの関係に近いだろうか。しかし、イシュメールとエイハブは、ニックとギャツビーほど親しいわけでもない。また、ニックはギャツビーに深い共感を寄せているが、はたしてイシュメールはエイハブに共感しているだろうか。

そもそも、エイハブは共感すべき人物だろうか。エイハブを「神への懷疑」というメルヴィルの思想を体現する人物と見なす解釈から、自らの正義を振りかざすアメリカニズムの権化とする解釈まで、エイハブという人物の善悪に対する評価にはさまざまな解釈がありうるだろう<sup>17</sup>。ここで重要なのは、エイハブの悲劇的物語をどのように解釈するかは別として、その物語にイシュメールが決して関わることができないという点だ。イシュメールは「海」にも「陸」にもいない。ただ「橋頭」にいるだけである。彼のこの超越的な立ち位置は、エイハブの悲劇的物語が進むにつれて明らかになる。彼は次第に登場人物ではなくなり、超越的な、三人称客観の、いわゆる全知の語り手と化してしまう。エイハブの物語が盛り上がるにつれて、語りの形式は文字通り劇的(dramatic)になり、イシュメールはもはや語り手としてさえ姿を消してしまう。もちろん、これは、メルヴィルが別のテキストをつなぎ合わせた結果、偶然発生した事態かもしれない<sup>18</sup>。しかし、現に我々の読むイシュメールとは、そのような人物である。

イシュメール本人は、エイハブの演説に共感し、誰よりも大きく熱狂の声をあげたと言

っている(152)。しかし、一体船上で彼が何をしたと言えるだろうか。他人の活躍を「我々捕鯨船員」などと言いながら、さも自分の手柄であるかのように語るばかりで、彼自身はエイハブの復讐譚とは無関係である。最後に死ぬことすらできずに、ひとり棺につかまって助かることとなる。悲劇的物語と時空を共にしながら、徹底してそれとは関わりをもてない点で、イシュメールという人物は特別な存在である。他者としての鯨、悲劇的物語の現実にはついに関与できず、記号・書物としての鯨と戯れることしかできない男なのだ<sup>19</sup>。ローランド・A・シェリルはイシュメールの旅を以下のようにまとめている。

イシュメールが「回復の航海」へと乗り出すべく準備を始めるとすぐに、驚くべき世界を十分に経験することを阻む二つの「人間の内の危難」に直面する——経験を受け売りの権威によって媒介したくなる誘惑と、経験に彼自身の自己を投影しようとするナルシス的な衝動である。

20

イシュメールにとって、この「人間の内の危難」から脱する契機は存在しない。これを「危難」だとすら思っていないだろう。彼にとって世界はすでに自己の内部にある記号や観念によって構築された、つまり、自らの内面を投影した、完結したものである。エイハブが暴力的な手段によって獲得しようとしたができなかった独我論的な世界が、イシュメールの内ではいともたやすく達成されている。それは両者の名前・固有名に対する態度の違いに起因する。エイハブにとって、「エイハブ」という自らの名前、そして「モーヴィ・デイク」という鯨の名前は取り換え不可能であり、その結果、固有名は他者へと通ずる回路となった。一方、イシュメールが懸命に試みているのは、固有名を消すことであり、それは、言い換えれば、この世界を任意的なものたらしめることである<sup>21</sup>。固有名へのこだわりゆえに、エイハブは取り換え不可能な、他ならぬこの現実と直面せざるをえなくなった。それに対して、イシュメールはその固有名へのこだわりのなさゆえに、経験的な現実を無化して、超越論的な主観のなかで生きていくことができるのである。

#### 4. エイハブ・この劇的なもの

以上、「名前」という主題からエイハブとイシュメールとを分析し、二人の対照的な姿勢を見てきた。とはいえ、本稿の目的は、一方にロックの頭をかかげ、もう一方にカントの頭をかかげて(261)経験論哲学と超越論哲学とを対比させてみることでもないし、また、何かと御託を並べて逡巡してばかりの哲学者を批判し、果敢に行動する実践家の姿勢を肯定することでもない。そのような批判は、すでにカール・シュミットの「政治的ロマン主義」批判でされ尽されており、今日あえて文学において論じられるべきこととも思えない



22。ここでもう一度、イシュメールの捕鯨への姿勢は不まじめだったのに対し、エイハブは真剣だったという、二人の捕鯨への姿勢の対立を疑ってみたい。イシュメールは権利上、先ほどの我々の議論を下種の勘繰りにすぎないと否定し、自分は捕鯨を本気でやっているのだと主張することは可能であるし、一方、我々はエイハブの「本気」をどこまでも疑うことができる。

第1節で確認したように、エイハブはラウンド・キャラクターからフラット・キャラクターになった。それは、近代的な人間から叙事詩的な英雄となった、と言い換えられるだろう。しかし、そこには自作自演性がないだろうか。スーザン・ソントグは、叙事詩的な英雄と近代のそれとの違いを以下のようにまとめている。「アキレスやオイディプスは自分自身を英雄あるいは王者と見なすのではなく、英雄や王者である。だがハムレットやヘンリー五世は自分自身を役割を演じるものとして——復讐者の役割、軍勢を戦場へ率いていく自信に満ちた英雄的国王を演じるものとして——見ているのだ」<sup>23</sup>。同じように、エイハブによる復讐劇も演じられたものである。彼は「見よ、あそこに行くマグロを！ いったい誰がああマグロをしてトビウオを追わせ、食べさせめるのか？」(407)と言って、白鯨を追う自分をマグロに重ねることで、自らの復讐への意志を動物的な本能になぞらえ、自作自演性の隠蔽を図るが、両者のあいだには決定的な差異がある<sup>24</sup>。近代人には、古代の英雄やあるいはマグロのように、自らの行為に完全に一致することは許されず、常に行為には自意識や演技性がともなう<sup>25</sup>。それはたとえばこういうことだ。我々は、エンマ・ボヴァリーは「恋に恋している」だけであって、本当に恋愛をしているわけではない、とすることができる。しかし、「恋に恋する」ことなく、引用符なしに恋愛できる者など、そもそもいるのだろうか。そして、我々が恋するのは何も「恋愛」ばかりではない。ときに人は「捕鯨」に恋したりもするだろう。前々節・前節でのイシュメールの分析から、彼がそのような「捕鯨に恋する」人物であることは明らかだ。彼は超越的な外部から「捕鯨」を模倣しているのみで、常にそこにはアイロニカルな自意識がともなう。だが、彼とは違ってエイハブは、そのような自意識なしで、本気で捕鯨しているのだ、と主張することは不可能なのだ。エイハブもまた「エイハブ」気取りなのである。「エイハブはエイハブなのだ」と宣言した後、彼は「この劇のすべては、変更を許さぬ命によってはや定められているのだ」(418)と言う。ここでの「劇(act)」という言葉は、すでに書かれてしまっているという運命の不可変性と、それに従うエイハブの決意の固さをあらわすレトリックとして使用されたのだろうが、ここにエイハブの演じる姿勢を見てとることができる。その直後、彼は「わしは運命の配下、その命じるままに動く！」と言うが、その「運命」は、実は、課せられたものではなく、自ら選びとったものだ。ワイ＝チー・ディモックの言うように、「『白鯨』は、ただの運命の物語ではなく、ある特殊な種類の、自ら選び、自ら負わされた運命の物語なのである」<sup>26</sup>。このエイハブの選択の恣意性、自作自演性は、彼の用意し

た物語のクライマックスの瞬間に一段と際立つ。宿命の対決の相手であるはずだったモービィ・ディックは、実のところ、エイハブになどまったく無関心であり、いきりたつ彼を無視して船から離れていってしまう。それを見たスターバックは「ご覧ください！ モービィ・ディックはあなたを求めています。やつを狂ったように求めているのは、あなた、あなたなのです！」(423)と語りかける。ここで、エイハブが演じようとたくらんできた復讐劇——あるいは運命、悲劇——が一方的なひとり相撲であったことが明らかになる<sup>27</sup>。さらに、綱のもつれをほどこうとしてそれに引っかかり、船外に放り出されてしまうという彼の死のあっけなさは、「凄絶な対決」とはほど遠いものだ<sup>28</sup>。彼は自ら求めていた「運命」に拒絶されるのである<sup>29</sup>。

このように見ると、自らの運命を真摯に生きるエイハブと、他人の物語にアイロニカルに寄生しているイシュメール、という対立の図式は不可能となる。我々は自らの物語に完全に一致することなどできない。言い換えれば、人生とは何らかの先行する物語の引用でしかありえず、演技性のまったくない、ただ生の経験の束であるような純粹でオリジナルな人生などありえないのである<sup>30</sup>。イシュメールは以下のように言う。

私はいつも水夫として海に行く。前甲板には健康によい運動と清らかな空気がある。娑婆でと同じように、船上でも前方からの風のほうが後方からの風よりも（ピタゴラスの金言に違反しない限りでの話だが）よほど上等ということになっているが、後甲板に陣取る提督はたいいてい前甲板にいる平水夫の吸った空気の二番煎じを吸っているのである。自分ではお初を吸っているつもりなのだが、そうではないのだ。(21)

二番煎じであることに気づかずに自分が最初であると思っている提督を嘲笑するイシュメールは、自分こそは最初の空気を吸っているつもりなのだろう。しかし、「最初の空気」などというものは存在しない。地球は丸いだから。前甲板の前にも空間は無限に広がっており、視線の届かないはるか前方で誰かがすでに呼吸をしているのであって、あらゆる空気は二番煎じでしかありえないのだ。我々に可能なのは、ただ反復することだけである。そうである限り、エイハブの「まじめさ」「本気さ」を絶対視することはできなくなる。あらゆる言動は本質的に引用なのであり、それゆえ、どんなにある行為に夢中になり、ある物語に完全に一致しているつもりでも、その一瞬あとには「な—んちゃって。あれはやっぱり本気じゃなくて引用＝冗談でした」という冗談化が後続しうるのである<sup>31</sup>。イシュメールは「我々が人生と呼ぶこのけったいな雑事においては、宇宙全体をひとつの途方もない冗談であると断じたくなるような奇妙なとき」があり、「その気分は真剣に思いつめているさなかに出現するので、先ほどまで重大事だったことが、とたんに、すべては冗談でした、これもその一部なんです、と思えてくる」、そのような「ならず者の哲学」を

養うのには捕鯨が一番だ、と言っている(188)。イシュメールにとっての捕鯨がそのような遊び半分の冗談じみたものであることはすでに見てきたが、エイハブとて、この冗談化の可能性から自由ではない。ウォリック・ワドリントンは「イシュメールは大いなる悪ふざけ(practical joke)を笑ってすますことができるが、エイハブはそれを拒む」<sup>32</sup>と述べている。しかし、エイハブは、どんなに冗談を退けたつもりでも、それを完全に排除できてはいない。これは個人の性格や意志を超えた問題なのだ。復讐しか頭に見えない彼にも、常に懐疑の念がつきまとうている。ある気持ちよく晴れた日に、彼は一人つぶやくだろう。

人生は引き返すことのない一本道のように進んだりもしない。決まった階段を登って行って、最後に達してついに歩みを止める、などということはない。幼年期の無意識の魅惑、少年期の盲信、青年期の迷い（これは万人共通の定めだろう）、それから懐疑主義、つぎに不信、そして最後に壮年期に達して「もしも」とつぶやいて歩みを止める、というわけにはいかないのだ。一度この過程をふむと、またこの過程をくり返すのだ。幼児、少年、大人、「もしも」、を永遠にくり返す。最後の港はどこにあるのだ、もう錨をあげることもない最後の港は？(373)

ここで言われているのは、普段は彼の頭のなかには復讐のことでいっぱいだが、ときたまそれに対する懐疑がおこる、といったことではない。むしろ、幼年期と少年期の未熟な熱中を除けば、人生は迷い、懐疑、不信、そして「もしも」のくり返しだということである。このような懐疑の念、あるいは冗談化の危険の一切ない「最後の港」を彼は希求する。それは、「ひとつの観念もしくは性質からできている」フラット・キャラクターになりたいという願いでもある。しかし、ひとつの観念（「復讐」）に完全に一致できない彼には、常にある剰余（自意識、懐疑）がつきまとうのだ。言い換えれば、抑圧されていたエイハブのなかのラウンド・キャラクターは、何度となく回帰してくるのである。

なぜエイハブは、その強い意志にもかかわらず、一心不乱に、邪念なしに生きることができないのだろうか。この問いに答えるためには、再び名前という問題に戻り、こう問い直さねばならない。エイハブによるモービィ・ディックの「命名」に恣意性はなかったのか、と。あらゆる記号は本質的に恣意的である。「あらゆる悪」と「モービィ・ディック」という名前との関係には何ら必然性がない。この徹底して「記号」的な問題を、「象徴」をもち出すことで解決することはできない。たしかに、名前・固有名とは、特殊な記号であり、意味作用がなく指示作用があるのみで、無媒介にレフェラン（指示対象）を指し示す、シニフィエなきシニフィアンだとされる。その点で、固有名と指示対象との結びつきは強固ではある。しかし、空虚なはずのシニフィエは空虚なままでいることはできず、常に何らかの意味を担わされるのであり、散種的作用に晒され、その意味作用は一定することはない。つまり、「モービィ・ディック」という名前と、あの白い鯨との関係は直接

的で確実なものであるにしても、そこに込められた「復讐」「運命」「神意」といった意味や物語は、エイハブが恣意的に与えたものにすぎない<sup>33</sup>。そして、エイハブによって意図的に——より強く言えば、偏向的、暴力的に——「あらゆる悪」を意味するように歪められた「モーヴィ・ディック」という記号は、象徴となることで、その意味作用は客観的で必然的なものだとして、エイハブの意志は隠されてしまう。ポール・ド・マンの言う、「ともあれ記号というのは最初のうちは偶発的ランダムで単独的なものであったのに、こうして象徴へと転じることになる」<sup>34</sup>という事態が、ここにはっきり見てとれる。しかし、象徴に転じたことで固定化されたかと思われた「モーヴィ・ディック」の意味作用は、いつでも無根拠で偶発的な記号の戯れの作用によって脱構築させられうるのである。エイハブによる「命名」は失敗している。しかし、これはうまくやれば成功することもできた偶然の失敗ではなく、記号というものの本質的構造がもたらす必然的な失敗なのだ。言い換えると、「あらゆる悪」という意味内容によりふさわしい名前が他にあったわけでもなければ、「モーヴィ・ディック」が担うのにより適した意味内容が他にあったわけでもない。シニフィアンとシニフィエとのあいだにはいかなる必然的かつ自然な関係もないため、両者を綴じていたピンはいつでも何かの拍子にはずれうる。それでもなお、エイハブは、あたかも「モーヴィ・ディック」が悪の象徴であるかのように振る舞わなければならない。彼の演技性は、シニフィアンとシニフィエが究極的に合致しないのに、合致しているかのように振る舞わねばならないことに起因する。エイハブ自身、無理があることは承知しているのだ。シニフィアンがおろしている錨が、実は海底に食い込んでいないことを、そしてそれゆえに、いつでもそれが外れてしまい、トカトントンという響きとともに、彼の復讐劇がすべて無化され、冗談にしか思えなくなってしまうということ。

## 5. 超越論的檣頭と小説

エイハブとイシュメールの態度は、それぞれ、超越論的シニフィエ（神）の不在ゆえのシニフィアンの無限の戯れ、という事態に対する両極端の反応だと整理することができるだろう<sup>35</sup>。エイハブはこの無制限のシニフィアンの戯れという事態に耐えられず、シニフィアンとシニフィエが完全に一致する「最後の港」を夢見る。一方、イシュメールは、人間が記号を介して、間接的にしか現実世界に関わることができないことから、記号の恣意性を隠れ蓑として、現実を否定することを選ぶ<sup>36</sup>。重要なのは、その後に両極端の反応をとったにしろ、一度は二人とも同じ場所に立ち、同じ認識を共有したということである。二人がともに立った場所、それは「檣頭」という場所である。物語に完全に一致して生きることができず、それを外から眺める自意識なしでは生きられない近代人は、ここ——シ

ニフィアンとシニフィエとの本質的なずれが生み出した高み——に立たざるをえない。「橋頭」は臆病者やアイロニストが逃げ込む超越的な避難場所などではなく、人間の経験の条件である超越論的な場所なのであり、それゆえ、これを「超越論的橋頭」と呼ぶことができるだろう。我々はこの外部から物語を眺め、それを反復・引用する（あるいはしない）ことしかできない。あらゆる文の前には“I think that…”という節が伴うというカントの「超越論的統覚」<sup>37</sup>にならって言えば、「超越論的橋頭」とは、人間のあらゆる行為を示す動詞の前には“pretend to…”が伴う、ということである。“Emma Bovary (pretends to) fall in love.” “Ishmael (pretends to) be obsessed with whaling.” “Ahab (pretends to) swear revenge.” “I (pretend to) write a paper.” というように<sup>38</sup>。主体（主語）と行為（述語）は“pretend to”によって媒介されねばならず、一致することはできない。これは、哲学的な問題であると同時に（あるいはそれ以上に）、『ドン・キホーテ』以来の文学的な問題でもある。そして、セルバンテスに始まるとされる小説というジャンルを、物語一般からあえて特別に区別するなら、この超越論性への自覚の有無によって区別されるべきだろう<sup>39</sup>。小説というジャンルの特権は、「陸」＝現実への参加<sup>アンガー・ジューマン</sup>でもなければ、「海」＝幻想への逃避でもなく、「橋頭」という場所における倫理的な考察である（そしてそれは、我々が、自分が物語の主人公となっていることにふと気づいたときに直面する倫理的な問題でもある）。『白鯨』の登場人物の分析が小説というジャンルについてもたらず考察は、以上のようなものである。

## 注

<sup>1</sup> E. M. Forster, *Aspects of the Novel* (Harmondsworth: Penguin, 1990), p. 73. 以下、英語文献からの引用は、邦訳の書誌情報が注記されていない限り、すべて拙訳による。

<sup>2</sup> Herman Melville, *Moby-Dick*, Norton Critical Edition, 2nd ed., Hershel Parker and Harrison Hayford, eds. (New York: Norton, 2002). 以下、『白鯨』からの引用は拙訳であるが、八木敏雄訳（岩波文庫、2004年）と千石英世訳（講談社文芸文庫、2000年）を大いに参考にした。引用ページ数は本文中に表記する。

<sup>3</sup> 千石英世『白い鯨のなかへ』南雲堂、1990年、74頁。

<sup>4</sup> 同上、75頁。

<sup>5</sup> ちなみに、千石英世は以下のように推測している。「かつて、エイハブが勇気ある捕鯨船員の常として、勇猛果敢に白い巨鯨に襲いかかったとき、彼はそれが「モウビー・ディック」と呼ばれる鯨とは知らなかったろう。しかし、瀕死の傷を得て、ベッドに縛りつけられていたときのエイハブになら「モウビー・ディック」という名前は彼の耳に入ったかもしれない」（同上、77頁）。

<sup>6</sup> このエイハブの自問と断言の解釈については、以下を参照。P. Adams Sitney, “Ahab’s Name: A Reading of ‘The Symphony,’” Harold Bloom, ed. *Herman Melville’s Moby-Dick* (New York: Chelsea House, 1986), pp. 223-37.

<sup>7</sup> イシュメールが「吾輩はイシュメールである」ではなく「イシュメールと呼んでくれ」と語り出

すこの意味をめぐる考察には、以下のようなものがある。Paul Brodtkorb, Jr., *Ishmael's White World: A Phenomenological Reading of Moby-Dick* (New Haven: Yale UP, 1965), pp. 123-24; Edgar A. Dryden, *Melville's Thematics of Form: The Great Art of Telling the Truth* (Baltimore: Johns Hopkins P, 1968), pp. 85-87; Warwick Wadlington, *The Confidence Game in American Literature* (Princeton: Princeton UP, 1975), pp. 87-88; William V. Spanos, *The Errant Work of Moby-Dick: The Canon, the Cold War, and the Struggle for American Studies* (Durham: Duke UP, 1995), pp. 75-87.

<sup>8</sup> 柴田元幸『『白鯨』あるいは怒れるナルシス』『アメリカン・ナルシス』東京大学出版会、2005年、14頁。

<sup>9</sup> 「自分のものなのに、他人のほうがよく使うものな一んだ？」というなぞなぞ（答えは名前）が端的に示すように、名前は他者によってつけられるという点のみならず、他者によって使用されるという点においても、他者の領分に属している。しかし、『白鯨』においては、イシュメールという名前が全部で20回言及されるうち、ピーレグが彼の名前を確認するために口にする2回を例外として、あとはみなイシュメールが自分自身への言及や呼びかけとして用いられるのみである。八木敏雄による訳注（岩波文庫、上巻、461頁、注(4)）参照。

<sup>10</sup> 柄谷行人「村上春樹の「風景」』『終焉をめぐる』講談社学術文庫、1995年、129頁。柄谷の本格的な固有名論としては、以下を参照。「固有名をめぐる」『言葉と悲劇』講談社学術文庫、1993年、381-98頁；『探求Ⅱ』講談社学術文庫、1994年。

<sup>11</sup> 八木敏雄『『白鯨』解体』研究社、1986年、29-38頁。

<sup>12</sup> Edgar A. Dryden, *Melville's Thematics of Form*, p. 101.

<sup>13</sup> 『白鯨』と「崇高」の関係については、以下を参照。Barbara Glenn, "Melville and the Sublime in *Moby-Dick*," *American Literature*, vol. 48, no. 2 (May, 1976), pp. 165-82.

<sup>14</sup> 柄谷「村上春樹の「風景」」108頁。

<sup>15</sup> 言うまでもなく、超絶主義は、ロマン主義思想・ドイツ観念論とトマス・カーライルを經由してカント哲学に由来するものであり、ここでも、『1973年のピンボール』の「僕」の愛読書であるという『純粹理性批判』と通底している。もちろん、カントの超越論哲学と、一般的にロマンティック・アイロニーと呼ばれる、本稿で分析したような超越的な世界観とは同じものではないが、歴史的な事実として、カントがそのような誤読を招きやすいことは否めないだろう。

<sup>16</sup> 高山宏「梭と箴で書く ハーマン・メルヴィルの場合」『アリス狩り』青土社、2008年、268頁。

<sup>17</sup> エイハブをめぐる多様な解釈については、以下のアンソロジーが参考になる。Harold Bloom, ed. *Ahab, Major Literary Characters 14* (New York: Chelsea House, 1991). 2001年の同時多発テロのあと、エドワード・W・サイドはジョージ・W・ブッシュ大統領＝アメリカをエイハブにたとえたが、こうした、人をエイハブ呼ばわりするレトリックに関する考察としては、以下を参照。下河辺美知子「俺じゃない、エイハブはあいつだ ポスト9・11のレトリックのために」『ユリイカ』2002年4月号、118-25頁。

<sup>18</sup> 『白鯨』の創作過程については、以下を参照。Harrison Hayford, "Unnecessary Duplicates: A Key to the Writing of *Moby-Dick*," Faith Pullen, ed., *New Perspective on Melville* (Edinburgh: Edinburgh UP, 1978), pp. 128-61. この論文は *Moby-Dick* の Norton Critical Edition にも収録されている。

<sup>19</sup> Edgar A. Dryden, *Melville's Thematics of Form* の第3章 "Ishmael as Teller: Self-Conscious Form in *Moby-Dick*" も同じようなイシュメール像を提示している。「自然界がはじめは魅力的だが、次第に混乱していき恐ろしい世界であることに気づき、また、人間による構成物はそれを説明することも支配することもできないことを悟った彼[イシュメール]は、彼自身が創り出した空想的な世界に退避することで、自らを自然と社会から撤退させる」(p. 112)。彼は、ちょうどシェイクスピアと同じように、役者＝行為者(actor)から転向した劇作家であり、自ら創作したフィクショナルな世界に生きるのである(p. 88)。

<sup>20</sup> Roland A. Sherrill, *The Prophetic Melville: Experience, Transcendence, and Tragedy* (Athens: U of Georgia P, 1979), p. 136.

<sup>21</sup> 柄谷「村上春樹の「風景」」132頁の一文を、「村上春樹」を「イシュメール」に置き換えてその

まま引用している。

<sup>22</sup> カール・シュミット『政治的ロマン主義』大久保和郎訳、みすず書房、2012年を参照。さらに言えば、シュミットへの批判もカール・レーヴィットによってされ尽くされている（「カール・シュミットの機会原因論的決定主義」田中浩・原田武雄訳、カール・シュミット『政治神学』未来社、1971年、89-163頁）。政治的ロマン主義者の機会原因論を批判するシュミットが提示する決断主義もまた、本質的に機会原因論的だとするレーヴィットの批判は、「決断主義者」エイハブと「政治的ロマン主義者」イシュメールの対立を脱構築していく本稿の今後の議論にとって興味深いものだ。

<sup>23</sup> Susan Sontag, "The Death of Tragedy," *Against Interpretations: And Other Essays* (New York: Octagon Books, 1978), p. 135. /スーザン・ソントグ「悲劇の死」高橋康也訳『反解釈』ちくま学芸文庫、1996年、220頁。

<sup>24</sup> また、エイハブは自分はただ感じるだけで考えない、考えるのは神のみが有する権利である(419)と言うが、もちろん、人間は動物のように感じるだけで生きていくことはできず、いわば神と動物のあいだで、自意識をかかえながら思考せざるをえないのである。

<sup>25</sup> もちろん、古代人にはそれがなかったと言い切ることが不可能であり、このような自意識は言語を使用する人間には必然的についてまわるものなのかもしれない。ここでは、このような自意識が近代の文学作品に多くあらわれていることから、それを近代的な特質とし、それを際立たせるために、存在と意識と行為が完全に一致した「叙事詩的英雄」という存在を理想的モデルとして考えることにする。

<sup>26</sup> Wai-Chee Dimock, *Empire for Liberty: Melville and the Poetics of Individualism* (Princeton: Princeton UP, 1989), p. 116.

<sup>27</sup> 先にイシュメールが他者としての鯨との遭遇を避けていると述べたが、一方で、エイハブにとってのモービィ・ディックも、彼の「復讐」という物語・意味を一方的に投影した対象でしかなく、他者とは呼び難いだろう。いかに命まで懸けて接しようとしたところで、自らに理解可能な意味や物語によって回収される対象はすでに他者ではない。「敵意」や「神意」というネガティブな形ではあれ、モービィ・ディックの内に理解可能な意図を想定していた時点で、エイハブには、たとえ言うなら、宇宙の果てに何か有意味なものを見出せるという『2001年宇宙の旅』のアーサー・C・クラーク的な楽観がある。しかし、実際には、モービィ・ディックの意図（なる人間的なものがあるとすれば）は人間の理解をはるかに超えており、いわば、『ソラリス』のスタニスワフ・レムの唯物論的である。モービィ・ディックは「不可解なもの(the inscrutable thing)」の象徴などではない。ただ単に不可解なだけである。

<sup>28</sup> 「鉾が投げられ、鉾を打たれた鯨は急発進し、網は摩擦で発火せんばかりの勢いで網受けの溝を疾走していく。しかし、網がもつれた。エイハブは身をかがめてもつれを直そうとし、見事に直したのだが、桶から飛ぶように繰り出す網がその首に巻きつき、トルコの啞者の絞首刑執行人が犠牲者の首を絞めるときのように静かにボートから姿を消したので、船員は誰もエイハブがいなくなったことにしばらく気がつかなかった」(426)。このあまりのあっけなきゆえに、エドワード・サイードをはじめ（驚くほど）多くの人びとがエイハブの死の場面とフェダラーのそれとを勘違いして記憶しており、また『白鯨』の映画化などにあたっては、エイハブの死をより劇的に演出することが試みられてきた。巽孝之『『白鯨』アメリカン・スタディーズ』みすず書房、2005年、96-108頁を参照。

<sup>29</sup> 柄谷行人の「マクベス論——意味に憑かれた人間」（『意味という病』講談社文芸文庫、1989年、9-66頁）を参考にしている。「マクベスは運命と闘ったかのようにみえる。だが、事實は運命を求めて挫折したにすぎない。そして、この失敗があたかも「運命と闘う」英雄の如き外観を呈するのであるが、実はみじめで卑小なひとりの男がそこにいるにすぎない。マクベス自身それを知っていた。今さら英雄ぶるのは馬鹿げていることを」（63頁）。一方、エイハブは、最後までそれに気づかず、英雄らしく振舞おうとしていた。マクベスは、死さえ「最後の自己劇化、最後の意味回復」（62頁）となることを悟り、それを拒むが、エイハブは最後まで、死も含めた自己劇化をたくらんでいる。平石貴樹は、もしエイハブがモービィ・ディックを倒すことができれば、それはモービィ・ディッ

クが神意などとは無関係のただの巨大な鯨でしかなかったということ、そして彼の復讐劇が無意味だったことを意味するゆえに、実は彼は敗北を望んでいるように感じられると述べている（『アメリカ文学史』松柏社、2010年、154-56頁）。実際には、エイハブは徹底して無意味で非・劇的な死をとげるのだが、物語や意味を求める読者の欲望が、彼の死を劇的なものとして記憶させている（注28参照）。

<sup>30</sup> もちろん、反省意識なしに純粋な生を生きる「叙事詩的英雄」を想定することは可能ではあるが、本当にそのような人間が存在したかはわからない（たとえばクイーケグはそうなのだろうか？）。永井均は以下のように述べている。「しかし、これは本質的なことなのだろうか？ たえば引用を絶対的に拒絶するような生き方（世界初の生き方）をすることは、本質的に不可能なのだろうか。

「キリスト教」以前のイエスや「哲学」以前のソクラテスはそれをしたようにみえる。イエスの死とその引用である後代の殉教者の死とは意味がまったく異なるはずだ。映画『キリスト最後の誘惑』が興味深いのは、しかし、イエス自身をキリスト教の殉教者として、つまりキリスト教の中で解釈された自己の死の意味をあらかじめ引用することによって初めて死んでいけるひとりの「弱者」として、描いた点にある。人間イエスもまたキリスト＝イエスを必要とした。それゆえ「差延」の運動はどこまでも続き「瞬間」は決して訪れない（「醒めることを禁じられた夢——「デリダ vs フーコー」への一つの視点——」『魂』に対する態度』勁草書房、1991年、136-37頁）。

<sup>31</sup> 永井均はこれを「超越論的冗談性(transcendental nanchattebility)」と名づけ、以下のようにそれを説明している。「前回の総選挙のとき、「今回の選挙の争点は何だと思いか」というテレビ局の街頭インタビューに答えて、ある女子大生（風の女性）は、「消費税」と答えたあと、「とかいっちゃって」と付け加えていた。彼女にとって「消費税」という答えは引用文なのである。しかしそれならば、まじめに「消費税」と答えた人とこの女性との差異はどこにあるのか。「消費税」という答えは、実は誰にとっても引用文であった、ということは考えられないだろうか。人が語るすべての意見、人の持つすべての思想、人が行うすべての有意味な行為、そうしたすべては結局は超越論的な「とかい（や）っちゃって」を免れえないのではあるまいか。「まじめな」発言も実は引用の一種なのだが、そのことが忘れられている（忘れさせられている）特殊な引用、つまり、あたかも目覚めているかのような、最も深い、特権的な眠りなのではあるまいか」（同上、163-64頁）。

<sup>32</sup> *The Confidence Game in American Literature*, p. 74.

<sup>33</sup> これはラカン派精神分析の問題でもある。記号の生成に注目するラカン派理論において、シニフィアンとシニフィエとの関係は静的かつ客観的なものではなく、シニフィエは主体の欲望によってシニフィアンに付与される。「記号はただ単にその文脈の関係（ソシユールにおける言語価値）から読まれるべきものであるだけではない。シニフィアンのシニフィエ（意味内容）はまた、厳密な意味での言語的分野内で範囲を決定し得る概念ではなく、シニフィエは欲望である」（ピエール・コフマン編『フロイト&ラカン事典』佐々木孝次監訳、弘文堂、1997年、115頁）。

<sup>34</sup> Paul de Man, "Sign and Symbol in Hegel's *Aesthetics*," *Aesthetics of Ideology* (Minneapolis: U of Minnesota P, 1996), p. 97. ノール・ド・マン「ヘーゲルの『美学』における記号と象徴」『美学イデオロギー』上野成利訳、平凡社、2005年、176頁。

<sup>35</sup> この二つの反応は、現代社会において、原理主義とポストモダニズムという形で奇妙に互いに支え合っているように思われる。それゆえ、我々が考察すべきは、この両極端のあいだの生き方であり、その点で、たえずエイハブの物語を相対化しながらも決して相対主義に陥ることのないスターバックの倫理や、常にアイロニーというよりはユーモアをもって捕鯨に従事するスタッフの姿は非常に興味深いものであるが、それを論じるためには稿を改めねばならない。

<sup>36</sup> こう言い換えることもできるだろう。彼はジャック・デリダの「テキストの外部には何もない」という言葉を誤読したうえで信奉している、と。

<sup>37</sup> 「私は考える」ということは、あらゆる私の表象に伴うことができなければならない。」イマヌエル・カント『純粋理性批判 上』有福孝岳訳『カント全集4』岩波書店、2001年、205頁(B213)。

<sup>38</sup> 先のソングの引用にならって、こう言うこともできる。"Achilles is Achilles, but Ahab pretends to



be Ahab.”

<sup>39</sup> 小池滋は、セルバンテスに始まるピカレスク小説とは、社会から完全に追放された悪党（ピカロ）が、社会の外部の絶対安全な場所からそれを批判・風刺することしかできないジャンルだとし、このジャンルが政治小説やビルドゥングスロマンへと発展する形で、社会に関与（アンガージュマン）できるようになった、と論じている（『幸せな旅人たち』南雲堂、1962年）。本稿の議論からすれば、小説というジャンルは、物語の外部にいたはずのピカロが主人公となってしまったジャンルであり、今なお彼ら・彼女らは自分たちが物語の主人公であるという事実慣れに慣れることができずにいるのである。政治に関わったり、社会のなかで成長してみせたところで、それは変わらない。「政治」も「成長」も、外から眺めていた人びとの営みの反復・引用でしかないのだから。

## All Along the Mast-Head

### On Proper Names in *Moby-Dick*

OCHIAI Kazuki

In Herman Melville's novel *Moby-Dick*, Ahab and Ishmael differ distinctively in their attitudes towards proper names. For Ahab, the proper name "Moby-Dick" is absolutely irreplaceable, while his cursed name "Ahab" is also crucial. On the other hand, for Ishmael, who says "Call me Ishmael," his name and whale's names are something he can choose as he pleases. Since unchangeable proper names are opened to the other, Ahab is forced to be confronted with the real world beyond him, while Ishmael lives in his solipsistic world where everything is replaceable and optional. Ishmael dwells in the mast-head where his transcendental subject can ironically look on the empirical world.

This opposition between Ahab and Ishmael is, however, deconstructed when we pay attention to Ahab's intent to *act* a tragic hero. Since he cannot correspond with his wished-for story (revenge tragedy), he has to repeat (imitate, or quote) the story from outside it. In this sense, Ahab, too, stands in the transcendental outside. Because his naming of Moby-Dick which associates the white whale with the notion of evil is nothing but his arbitrary linking, this connection between signifier and signified can always be detached. Despite this essential discrepancy between signifier and signified, Ahab must behave as if they coincided perfectly; and that is why he (not *is* but) *pretends to be* a tragic hero. In conclusion, I suggest that this transcendental self-consciousness is the very characteristic of the novel as a genre.