

ロマンス覚え書

——ナサニエル・ホーソーン研究(2)——

斎 藤 忠 利

1. ホーソーンとそのロマンス論

アメリカ小説の伝統を、その小説の枠内でたえず行なわれてきたロマンスの再評価と再建の企ての中に捉えようとしたのは、云うまでもなく、リチャード・チェイスであるが、彼は「最もすぐれたアメリカの小説家たちは、しばしばロマンスと連想される現実逃避、幻想、感傷主義などをはるかに越えた効用を、ロマンスのために見出している。」と云い、更に、ロマンスはリアリズム擡頭によって事実上姿を消してしまったとする一般の考えにふれながら、「しかし、事實は、アメリカ小説の歴史が、リアリズムの勃興の歴史であるにとどまらず、ロマンスの効用の再発見を繰り返した歴史であり、今後もその通りになる、ということらしいのだ。」と述べている⁽¹⁾。

ところで、ナサニエル・ホーソーンが、その長編『七つの破風の家』につけた序文の中で、ロマンスと小説を区別してロマンスを定義したとき、ホーソーンは、チェイスのいうロマンスの効用の再発見を行なったと云えるのであって、云わば、ロマンスは、新しい酒を入れる新しい皮ぶくろとして登場したのであった。あまりにも有名な序文であるために、今更らしく引用するのも気がひけるが、その序文の中でホーソーンは、

「作家がその作品をロマンスと呼ぶ場合には、云うまでもなく、その作家は、その作品の形式と内容の両方について、ある種の自由——小説を書いているのだと公言したなら、行使する権利が自分にあるとは思えなかったような自由——を、当然の権利として要求しているの

である。後者の小説という形式は、人の身の上に起らないこともない経験だけにとどまらず、いくらでも起りそうな普通の経験を、極く細部にわたるところまで、ありのままに描くことを目的としているとされる。前者のロマンスは——もとより、芸術作品として、さまざまな法則をきびしく守らねばならず、人間の心の真実からはずれる限り、許しがたい罪をおかすことになるのであるが——その真実を、かなりのところまでは、作家が自ら選んだ、乃至は、創り出した情況のもとに持ち出して、一向に差しつかえがないのである⁽²⁾。」

と書き、自分の作品を厳密に「ロマンス」として読んで貰えたら嬉しい、とその序文を結んでいる。

この序文を、ホーソーンの他の長編『プライズデイル・ロマンス』の序文と合わせて、それらの書かれた時の事情から切りはなして、ロマンス作家ホーソーンの創作理論としてだけ読もうとすることは、F・O・マシーセンも指摘しているように⁽³⁾、危険なことであろう。これらの序文が書かれたについては、『緋文字』の第2版につけられた序文からも充分うかがわれるように⁽⁴⁾、ホーソーンが、『緋文字』の序として書いた「税関」の中で、税関での同僚たちの姿をユーモラスに描いたことによって、いろいろと悪口を云われたという事情があって、それ以後ホーソーンは、用心の上に用心して、自らの作品に於いては実在の人物を描いているのではないことを明言しようとしたのであった。

たしかに、これらの序文は、マシーセンの忠告通り、それらが書かれた時の事情との密接な関連に於いて読まれるべきものであろう。しかしながら、これらの序文が、一方では誤解防止という実際的な目的を持ちながら、他方では、ホーソーンの「ロマンス論」でもあることは否定出来ないことである。そこで、マシーセンの忠告を充分尊重しながらも、ロマンスを定義した例の序文を、その歴史的なコンテクストから一応切りはなして読もうとすると、第1に問題となる点は、ホーソーンのロマンスの定義が、ロマンスを小説と区別するという形

で与えられていることであろう。果して、その区別に、なにか積極的な意味が見出せるのであろうか。いろいろの意味でホーソーントンなかりを持つヘンリ・ジェイムズは、彼の「小説芸術論」の中で、古くからある性格小説 (the novel of character) と事件小説 (the novel of incident) との区別が的はずれであることを述べるにあたって、小説とロマンスとの区別を引合いに出し、小説とロマンスとの区別が的はずれであり、創作の実際に符合するところの少ないことをほのめかし、更に「小説とロマンス、事件小説と性格小説というような、ぎこちない分けかたは、批評家や読者が自分たちだけの便宜のために行なったもので、彼らが時に苦しい立場に立たされたとき、そこから助け出してはくれようが、実作者にとっては、まず実体も興味もないもののように思われる。」と書いている⁽⁵⁾。(もっとも、ジェイムズは、たとえば、小説の生地の中にロマンスの要素を有機的に同化することを否定し去ったわけではなかった。現に、ジェイムズは、小説を改良しようとするにあたって、その計画の一つに、ロマンスを新しい基盤の上に再建しようとする企てを考えてさえいたらしい。) つまり、絵画と同様に人生を描写することが小説の存在理由であり、小説が一つの有機体として生命をもったものであると考えたジェイムズは、小説をいくつかの種類に分類する必要はないと考えるのであって、いわゆるロマンス作家といえども、小説家とひとしい義務を負わされており、ロマンス作家が、云わば、ロマンスという治外法権の中に逃げこむことは許されない、というのである。従って、作家が自らの作品を厳密にロマンスとして読むことを読者に求めるということは、暗に、作家自ら、十分に発達した小説技法についていけないことを告白したことになる。つまり、ホーソーンは、「あきらかに、いかなる観点からしても、すぐれたロマンス作家であり、注目すべき小説家であったが、彼のロマンスが——ホーソーンは自ら、自分の作品はあくまでロマンスだ、と称した——、全部とはいわないまでも、結局彼が大小説家の間に地位を占めることが出来なかったことから生まれてきたものであることに、自ら気付いていた⁽⁶⁾。」ということになるのである。

なるほど、フィクションを小説とロマンスとに区別することには、積極的な意味が見出せないかも知れないし、ホーソーンが自らをロマンス作家と称したことは、小説家が犯さざるを得ない「許すべからざる罪」を犯すだけの覚悟がホーソーンにはなかった、ということかも知れない。しかしながら、ここで興味あることは、ホーソーンが小説と区別してロマンスを定義するにあたって、その必要上、小説の定義とも云うべきものにふれている点である。しかも、その定義たるや、図らずも、ホーソーン以後のリアリズム小説の定義に他ならないのである。（もっとも、ホーソーンはリアリズムという用語を知らなかったらしい。）そこで、小説が素朴なリアリズムに対する疑問と不信から生まれたさまざまな実験を経てきている現在の時点から眺めると、ホーソーンのリマニクス論は、リマニクスしか書けなかった作家の自己弁解というよりは、極めて積極的な自己主張であるような印象を我々に与えるのである。そして、我々は、ホーソーンが、とにかくにも、フィクションを一つの芸術形式として考えていたこと（もっとも、ホーソーンは、ヘンリ・ジェイムズも指摘しているように⁽⁷⁾、体系的な「文学理論をもった人ではなかった」が。）、つまり、ホーソーンが、フィクションの本質をその内容によりもその形式にあるとした意識的な作家であったことを知るのである。しかも、ホーソーンのリマニクスは、人間の日常生活を克明に描く仕事をホーソーンのいわゆる小説にゆずって、「人間の心の真実」——あるいは、小説の描く真実より、より真実な真実——を描くことをその目的としたという点に於いて、人間をその外部からいかに忠実に描いても、本当の意味で人間の真実を描いたことにはならない、という極めて現代的な認識につながるものをもっているように思われるのであって、そこにリマニクスの問題が新しい意味をもって呼び出されてくる理由の、少なくとも一つがあるのではなからうか。（因みに、最近の、ホーソーン、メルヴィル、ジェイムズなどの再評価の動きは、リマニクスの問題ときりはなしては考えられまい。）ともあれ、ホーソーンのリマニクス論は、それが書かれた時期には、なるほどフィクションの主流がリアリズムにむかい始めていた

とは云え、文学鑑賞の基準が定まっていなかった、正にそのことを利用して、ヨーロッパの散文ロマンスを決定的にアメリカの地に適合させたという点に於いて、実に大きな役割を果たしたといわざるを得ない。しかも、その歴史的なコンテクストをはなれてそのロマンス論を読み直すとき、我々は、H・H・ワゴナーも指摘しているように⁽⁸⁾、ホーソーンが、そのロマンス論に於いて、彼自身悟っていない程に斬新なフィクションの概念をさぐり求めているような印象をすら受けるのである。ホーソーンの考えているロマンスの本質は、いったい、何であろうか。それが、我々の次の課題である。

- (1) Cf. Richard Chase: *The American Novel and its Tradition*; Introduction pp. x—xi
- (2) Preface to *The House of the Seven Gables* (*The Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne* p. 243)
- (3) Cf. F. O. Matthiessen: *American Renaissance* p. 266.
- (4) Cf. Preface to the Second Edition of *The Scarlet Letter* (*The Complete Novels and Selected Tales of N. Hawthorne* p. 83)
- (5) Henry James: *The Art of Fiction* (*The Portable Henry James* p. 405)
- (6) Richard Chase: *op. cit.*, p. 87
- (7) Cf. Henry James: *Hawthorne* p. 4
- (8) Cf. H. H. Waggoner *Hawthorne* p. 247

2. 啓示としてのロマンス

すでに、ヘンリ・ジェイムズに於いても見たように、一般に小説とロマンスとをあまり厳密に区別しても、そこに積極的な意味が見出せないことは、どうやら確かなことのようなのである。たとえば、「純粋なロマンス」というようなものは、数学でいう負数のように、抽象的な概念としては考えられても、具体的な作品としては、どうであろうか。そうは云っても、たとえば、小説のロマンスへの傾斜というようなことが云えるためには、小説とロマンスという二つの用語を区別するに足るだけの定義を下しておく必要があるであろう。そこで、ホーソーンによる定義を承認した上で、小説とロマンスの主要な相違点は何か

ということになれば、人間の真実をとらえる方法の相違ということになろう。(因みに、チェイスは、両者の主な相違は現実を眺めるその見方の相違である、としている⁽¹⁾。)つまり、人間の真実をとらえるにあたって、小説が現実の直接的な観察をその方法としているとすれば、ロマンスは、現実を、それに作家の想像力を加えながら写し取り、そこから人間の真実が一層きわだって浮き出てくることを狙う、と云えよう。[しかも、この区別の裏には、直接的な観察によってとらえた現実とは、いわば、現象としての「見せかけ」(appearance)であり、ロマンスが浮き彫りにしてみせるものこそ「実体」(reality)である、とする認識が、ひそんでいるようにも思われるのであって、このことは、ロマンスが、ホーソーン作品に於いて、人間界の一切の現象(「見せかけ」)の背後に絶えず神の摂理(その現象のもつ意味、つまり「実体」)を読もうとする清教主義に養われた想像力の要求に答えるものとなり得た歴史的必然を、明らかにするであろう。]従って、ロマンスの世界は、現実とのつながりを捨てることなしに、想像の世界ともつながっているのであって、そういうロマンスの世界を、ホーソーンは、しばしば、月明りの世界にたとえている。たとえば、例の「税関」の中でホーソーンは、住み慣れた部屋にさし込む月の光について、

「月の光が、住み慣れた部屋の中で、じゅうたん(絨毯)の上に、とても白く落ち、じゅうたんの模様をくっきりと照し出していて——そのために部屋の中のものは、どれもこれも細かなところまで見えるが、それでいて朝や昼時に見える様子とは違っている——そういう月の光の中こそ、ロマンス作家が幻影に他ならない客人たちと近付きになるのに最も適当な雰囲気なのである。……それぞれ個性をもった椅子、針仕事の籠がのっている中央のテーブル、本が1、2冊、火の消えているランプ、ソウファ、本箱、壁にかかった絵——これらのものが、みな、完全に見えていながら、常ならぬ光によって浄化されて、物質であることをやめ、知性をもったものになるように思われる。…

…このようにして、見慣れた部屋の床が、今では、現実の世界とお伽の世界との、どこか中間、現実と想像とがまじわって、お互いが相手のもっている性質をうけとり合う一種の中立地帯になっているのである⁽²⁾。」

と書き、また、銀色に輝く月の光で美しさをましていくピンチョン家の屋敷の庭については、

「その庭の平凡な特色——真昼時には、それだけの特色を集めるのに、百年もの、むさくるしい生活を必要としたように思われたが——その特色が、今では、ロマンスの魔力にかかって、すっかり変貌していた⁽³⁾。」

と書き、更にホーソーンは、身内のモリノー少佐が姿をあらわすのを教会の戸口の階段の上に坐って待つロビンの前で、月が「想像力のはたらきのように、見慣れた事物の中に見慣れぬ美しさ (a beautiful strangeness) をつくり出して、白昼だったらロマンス的なところを恐らくもたなかったと云っていいような情景に、どこかロマンス的なものを与えていた⁽⁴⁾。」と書いている。

以上の引用からもわかるように、たしかにロマンスは、現実と空想とがまじりあう中間地帯をその領域とする点に於いて、チェイスも云うように⁽⁵⁾、一種の「境界」の文学形式であり、それと同時に、ロマンスが現実と空想との極めてデリケートなバランスの上に立つ非常に不安定な文学形式であるとする点にも異論はあるまい。そして、ホーソーンの比喩を一步すすめて、小説とロマンスとの区別を比喩で云いあらわしてみるならば、太陽光線のもとで眺めた現実を描くのが小説であり、月明りの中で眺めた現実を描くのがロマンスということになろう。ここで、特に大切な点であるように思われるのは、月明りの中で、現実とは、多少の不自然さを伴うことはあっても、一応現実のままに見えながら、太陽光線のもとではもたなかった「見慣れぬ美し

さ、「どこかロマンス的なもの」を帯びてくる、ということである。ここまでは、もとより比喩であるが、もし、かりに、ロマンス作家が非常に鋭い心理的洞察力をもつ作家である場合には、人間の真実が、現象の見せかけのもとにかくしていたその実体を、その作家のロマンスに於いてあらわにすることを十分に期待し得る、と考えられるのであって、我々は、ロマンスが、云わば、啓示の形式であることを、ホーソーン作品に於いて、しばしば、見るのである。こうして、ロマンスは、人間の日常経験に他ならない現実から遊離する危険に絶えずさらされながらも、その抽象性と観念性、神秘的、寓話的、象徴的な形式への傾斜のために、かえって人間存在の深みに一挙に突入して、直接的な観察では捉え得ない人間の真実をつかみ出してくることが明らかにされた。なお又、ホーソーンは、その短篇「あざ」(*The Birthmark*)の中で、「真理は、しばしば、眠りの衣裳にびっちり包まれた人間精神に歩み寄って、我々が目覚めている時には意識して自分にかくそうとしている物事について、容赦するところなく、あからさまに語るものだ。」と書いているが⁽⁶⁾、ここから、啓示としてのロマンスの世界が、しばしば「夢」に似ている事情も明らかにされるであろう。

さて、ロマンスが、その本質に於いて、啓示の形式であるといえるならば、啓示としてのロマンスが、いきおい、人間の真実なり、人生の意味と考えられるものなりを、圧縮した形で示そうとする傾向をもつことは、当然のことである。このことをロマンス作家の側から云えば、ロマンス作家の心理的洞察力がそこに何らかの啓示を読みとれる現実(現象)にしか、彼の想像力は働かない、ということであって、こうした事情がロマンスを極めて巾の狭い、特殊な文学形式にしている、と云わなければなるまい。(もっとも、実際の作品としてのロマンスは、芸術作品の常として、作家の意図したところとは別なところで、啓示の役割を果たす場合のあることを考えれば、ロマンスも、思いがけない程の「ふくらみ」をもつことがあるといえようが、ジェイムズの云うように、小説の本質をその「自由さ」に於いて捉えるならば、

ロマンスが巾の狭い文学形式だとすることに異論はなからう。) 現に、ホーソーンは、その短篇「ロージャ・モールヴィンの埋葬」(*Roger Malvin's Burial*)の書き出しで、この作品の背景となった「ラヴェルの戦い」にふれて、「その性質上、ロマンスの月明りで照らすことの可能な、数少ない対インディアン戦争の一つ」という意味のことを書いているが⁽⁷⁾、この言葉なども、ロマンス作家の心理的洞察力から見て、その性質上ロマンスに仕立てることの出来る事件(現象)と、ロマンスに仕立てることの出来ない事件(現象)とがあることを暗示しているように思われるのである。こうした差別が出てくるのも、一つには、ロマンスが、その本質として、啓示の形式であることによると云えるのではなからうか。つまり、ロマンス作家の心理的洞察力によって、そこになんらかの啓示を読みとれる事件(現象)と、そうでない事件(現象)とが区別されて、前者の事件(現象)だけが、ロマンス作家の想像力の働きをうけて、ロマンスに仕立てられるということなのであろう。次章に於いて、我々は、短篇「ロージャ・モールヴィンの埋葬」をロマンスとして読もうとするのであるが、この短篇をロマンスとして読むということは、ロマンスは啓示の形式であると考えてきたそのコンテキストの中で、この作品を読んでいくことになる。早速とりかかろう。

- (1) Cf. Richard Chase: *The American Novel and its Tradition* p. 12
- (2) *The Complete Novels and Selected Tales of N. Hawthorne* p. 105
- (3) *Ibidem* p. 371
- (4) *Ibidem* pp. 1216—1217
- (5) Cf. Richard Chase: *op. cit.*, p. 19
- (6) *The Complete Novels and Selected Tales of N. Hawthorne* p. 1023
- (7) Cf. *Ibidem* p. 1125

3. ロマンスとしての「ロージャ・モールヴィンの埋葬」

マルコム・カウリが「あの、脳裡を去ることのない、近親殺しの神

話」(that haunting myth of parricide)と呼んだ⁽¹⁾「ロージャ・モールヴィンの埋葬」は、「若きグッドマン・ブラウン」(*Young Goodman Brown*)とならんで、ホーソーンの短篇の最高傑作と呼ぶことの出来る作品である。〔因みに、マーク・ヴァン・ドーレンは、「『ロージャ・モールヴィンの埋葬』は、『若きグッドマン・ブラウン』よりも)もっと地味な物語りであるが、相違と云えばその相違だけで、恐らく同じ位によくできた物語りであろう。〕と云っている⁽²⁾。〕ホーソーンは、まず、この作品の序文として、「ラヴェルの戦い」(「ラヴウェルの戦い」とも呼ばれる)(1725年に、メイン州で起った戦闘。ジョン・ラヴウェル大尉の率いる33名の義勇兵とフライ牧師の一隊が、約80名のインディアンに襲撃され、生還者は18名であったといわれる。)に簡単に言及し、その戦闘から傷ついて引揚げてくる2人の生残者について語るところから筆をおこして、罪とその贖いのドラマを描いている。

ところで、この作品は、ロマンスの常として、主人公ルーベン・ボーンの危機を描く3つの場面を、いわば3幕ものの戯曲でもあるかのように、つないでいく。

第1の危機は、自らも重傷を負うてはいるが、1人だけで先を急ぐならば故郷の村まで帰れないこともない青年ルーベン・ボーンが、死を待つばかりの重傷の老人ロージャ・モールヴィン(リアリズム小説であれば、あるいは抵抗を感じる偶然の一致で、ルーベン・ボーンの婚約者ドーカスの父親)を見捨てるべきか、あるいは、ロージャ・モールヴィンの死を見届けるまで待つべきか、という形であられる。こうして決断を迫られたルーベン・ボーンの選んだ道は、彼の苦境が、大げさな云い方を許されるならば、キェルケゴール的な「あれか、これか」という人間永遠の問題につながる問題である点に於いて、(すべての人間は、その一生のうちに、大なり小なり、こういった苦境に立たされることがあるのではなからうか。)極めて啓示的である。なぜなら、もし我々が彼の立場にあったなら、我々もまた彼と同じ道を選んだに相違ないと思われるからである。ひと口に云うと、ルーベ

ン・ボーンは、老人のもとに留る決意のほどを示すが、死を覚悟した老人にいさめられ、故郷の村にたどりついて体力を回復したその時には、必らず老人の死体を手厚く埋葬するために帰ってくることを誓って、（その誓いのしるしとして、ハンカチを樫の若樹に結びつける。）老人のもとを立ち去るのであるが、かりに、ルーベン・ボーンが、前途ある青年として、老人を置き去りにする際に、ドーカスとの結婚生活を思いうかべたとしても、果して誰が彼の行為を非難し得よう。ロージャ・モールヴィンは、絶望的な状態ではないか。その傍に留ることによって、ルーベン・ボーンまでが死を共にすることは、ただ徒らに死体の一つふやすだけのことではないのか。ルーベン・ボーンだけでも、生きて故郷の村に帰ることは、ただ単に彼だけのためではなく、彼の婚約者ドーカスのため、ひいては、ドーカスの父親であるロージャ・モールヴィンのためでもあるのではないか。

第2の危機は、1人で先を急ぎながらも、ついに体力をつかい果して、これも死を待つばかりになったルーベン・ボーンが救援隊に発見され、故郷の村に運ばれて、未来の妻ドーカスに介抱されるという設定で始まる。彼が意識を回復した時、ドーカスは父の安否を問うが、ルーベン・ボーンは、彼女の父の死を見届けられないままに1人で帰ってきた、とは、どうしても云えず、（ここでも又、誰がルーベン・ボーンの怯懦を責められよう。）その場の成り行きから、彼としては出来るだけ手厚く埋葬してきた、と云ってしまう。こうして、ルーベン・ボーンは、ドーカスとの結婚生活に入るのであるが、彼の心は、愛する妻でありながら、その妻にかくさなくてはならない秘密をもつことになる。ルーベン・ボーンの心の中に罪意識が生まれてくるところをホーソーンは、

「彼（ルーベン・ボーン）は、自分がロージャ・モールヴィンを見捨ててきたことに非難さるべきところはない、と思っていた。たとえば彼が留って、自らすすんで自分の生命を犠牲にしてみたところで、恐らく、死んでいく男の断末魔に、更にもう一つの不要な苦しみを加える

だけにすぎなかったろう。しかし、かくし立て（ドーカスに、真相を語れなかったこと）が、かなりのところまで、正当な行為に罪意識の影響を、ひそかに与えてしまったのである。そして、ルーベンは、頭では自分の行為が正しかったのだ、と納得していても、人知れぬ犯罪を犯した人間の心理的な処罰に当る恐怖を、少なからず経験したのであった⁽³⁾。」

と書いている。このような罪意識になやむルーベン・ボーンは、自らの立てた誓いを果すことも出来ないまま、陰うつな、怒りっぽい人間にかわり果ててしまい、ドーカスとの生活もうまくゆかず、2人の間に生まれた男の子サイラスが15歳になった時、新しい土地を求めて旅に出ることになる。

ここまで物語りがすすんできて、はっきりすることは、H・H・ワゴナーも云うように、この作品の問題にしているのは、「罪人と自認している人々の明白な罪ではなくて、『善意の人』であり、また10人並みの善人でもある人が巻き込まれる複雑で、あいまいな罪である⁽⁴⁾。」ルーベン・ボーンの罪は、いわば原罪のように、我々1人1人の罪となり得るものなのである。こうして、ルーベン・ボーンは、限られた形ではあるが、すべての人間を代表する人物となり（ということは、彼において、人間の真実が啓示された、ということに他なるまい。）、その彼が次に述べるような悲劇的な形で自らの罪を贖うことが、我々に深い感動を与えるのである。〔しかも、彼の名「ボーン」(Bourne)が「限界」、「到達点」という意味をもつことを考えあわせると、その名は、そういう形でしか自らの罪を贖い得ないことが人間の「限界」であり、そこまでが人間に可能な「到達点」であることを、暗示しているようにも思われるのであって、そのことは、我々の感動を更に深いものにするのであろう。〕

第三の危機は（そして、これがこの作品全体のクライマックスなのであるが）、その妻と1人息子を引き連れて故郷の村を出ていったルーベン・ボーンが、知らず知らずに、18年前ロージャ・モールヴィ

ンを見捨ててきた森に迷い込み、奇しくもロージャ・モールヴィンを見捨てたのと同じ5月の12日に、鹿と間違えて息子のサイラスを射殺する、という形であらわれる。そしてサイラスの倒れた場所たるや、かつてロージャ・モールヴィンが息を引取ったところであった。いわば、ルーベン・ボーンは、自らの罪を贖う犠牲として、息子の生命をささげたのであって、その昔、ロージャ・モールヴィンの死体を埋葬すると誓ったその誓いを、息子（それは、ロージャ・モールヴィンの孫でもある。）の死体とともに埋葬する、という形で果し、これまで果されずにいた誓いの呪いが解かれるのである。〔因みに、ホーソーンは、そこを、果されなかった誓いの呪いのために枯れた檜の枝が——その枝に、ルーベン・ボーンは、誓いのしるしとしてハンカチを結びつけたのであった——音もなく、くだけて、舞い落ちる、という形でシンボライズしている。くだけ散る枯枝の破片は、マーク・ヴァン・ドレーンも云うように、「フェイス（例のグッドマン・ブラウンの妻）のリボンが感動的であるように、感動的である⁽⁵⁾。〕

以上、ルーベン・ボーンの3つの危機をめぐって、この作品に簡単な考察を加えてきたのであるが、この作品は、さきにも一寸ふれたH・H・ワゴナーのくわしい分析からもわかるように⁽⁶⁾、実にさまざまな角度から読むことを許す作品である。（もっとも、この作品の背後に最も色濃く流れている思想は、レビ記第17章11節につながる、「血を流すことなしには、罪のゆるしはあり得ない」（ヘブル人への手紙第9章22節）とする思想であるように思われる。そして、その息子サイラスを誤って射殺するルーベン・ボーンは、かつてその子イサクを燔祭として捧げようとしたアブラハムを連想させる。と云うことは、この作品が、キリスト教的な罪とその贖いというコンテクストの中で読まれ易いということに他ならない。）

ところで、この作品のロマンス性をはっきり示しているものとして取り上げたい点は、この作品が、ロマンスの特権として許される（と、明らかにホーソーンが考えている）「偶然の一致」をくりかえし使用していることである。（ただし、人生は小説よりも奇なり、という言葉

もあるくらいで、ここでの「偶然の一致」に似たようなことが現実
に起り得ないと断言することはできまいが、恐らくリアリズム小説は、
現実を忠実に描くことをその目的とする限り、このような「偶然の一
致」を、不自然だとして避けるであろう。) 実際、この作品は、それら
の「偶然の一致」に依存することによって成り立っていると云ってよ
い。最初からいくつか拾ってみると、

1. 死の迫ったロージャ・モールヴィンがその根元に横になっていた、高さ 15 乃至 20 フィートに及ぶ花崗岩が、巨大な墓石に似てい
たという偶然の一致。

2. ロージャ・モールヴィンが、ルーベン・ボーンの婚約者ドーカ
スの父親であったという偶然の一致。(もとより、こうしたことが現
実にあり得ないわけでもなく、また、物語りの発展の上から見て、作
者の巧みな設定であるとするのも可能である。)

3. 体力をつかい果して倒れたルーベン・ボーンを救援隊が発見し
て、彼をすぐ近くの部落に運んだとき、それが、他でもない、ルーベ
ン・ボーンの村であったという偶然の一致。

4. ルーベン・ボーンがその息子サイラスを射殺した場所が、正に、
ロージャ・モールヴィンを見捨ててきた場所であり、そして、その日
が、これもロージャ・モールヴィンを見捨ててきた日と同じ5月の12
日であったという偶然の一致。

とかく犯罪者は、心理的に云って、その犯行の現場が強く自分を引
き寄せる力を感じるものだ、といわれるが、それにしても、この偶然
の一致は、ハリー・レヴィンも指摘しているように⁽⁷⁾、いわば、宇宙
の計画をあらわにするように思われる偶然の一致であって、たしかに、
この偶然の一致は、その背後に摂理、天意といったものを感じさせる
ところがある。ホーソー自身、そここのところを、

「自分の動機のみそんでいる魂の深みにまで入りこむことが出来な
いままに、彼(ルーベン・ボーン)は、なにか超自然的な声が自分を先
へ先へと進ませたのだ、しかも、なにか超自然的な力が自分の退路を

断ってしまったのだ、と思いこんだ。彼は、きっと神が罪ほろぼしをする機会を与えようとなさっているのだと思って、久しく埋葬されずにいた（ロージャ・モールヴィンの）骨を見つけれたらいい、そして、その骨の上に土をかけてしまったら、墓に他ならない自分の心の中に、平和な光がさし込んでくれるだろう——そうなければいい、と思ったのであった⁽⁸⁾。」

と書いている。

そして、最後に、偶然にもロージャ・モールヴィンの墓石となった花崗岩の山は、またしても偶然に、ルーベン・ボーンがその息子を犠牲として捧げる、その祭壇としての意味をもってくるのである。

もとより、以上我々がこの作品のロマンス性を示すものとして捉えてきた、これら偶然の一致のくりかえしを、あまりにも作為的な設定だとして斥けることは容易であるが、しかし、不自然な偶然の一致と見たものは、あくまで有限な人間の理解の上から不自然に見えるだけのことであって、実は、人間の理解を越えたところで働く宇宙的な意志のあらわれなのではないのか。そういう反省を、ロマンスとしてのこの作品は、正にロマンスであることによって、暗に我々に求めているように思われるのであって、この反省の上にたつ時、我々は、ルーベン・ボーンの罪と贖いのドラマが、云わば、宇宙的な背景をもった、人間全体にかかわるドラマとして生きてくるのを見るのである。このことは、なによりも、ロマンスが、啓示の形式として、普遍的な人間の真実をあらわにするという我々の命題を、裏書きするものではなかろうか。

(1) Cf. Malcolm Cowley (ed.): *The Portable Hawthorne*; Editor's Introduction p. 21

(2) Mark Van Doren: *Nathaniel Hawthorne* p. 79

(3) *The Complete Novels and Selected Tales of N. Hawthorne* p. 1132

(4) H. H. Waggoner: *Hawthorne* p. 82

(5) Mark Van Doren: *op. cit.*, p. 81

(6) Cf. H. H. Waggoner: *op. cit.*, pp. 78—86

(7) Cf. Harry Levin: *The Power of Blackness* p. 53 “one of those coincidences that seem to lay bare the design of the universe”

(8) *The Complete Novels and Selected Tales of N. Hawthorne* p. 1136

4. 夢としての経験

——「私の身内、モリノー少佐」(*My Kinsman,
Major Molineux*)をめぐる——

さきに我々は、2章に於いて、啓示としてのロマンスの世界が、しばしば、現実と空想の交錯する人間精神の境界に他ならない（あるいは、意識と無意識の相交わる領域と云ってもよい）「夢」に似ている事情について、簡単にふれておいた。この問題に関しては、名作「若きグッドマン・ブラウン」をとりあげるのが順序としては当然かと思われるが、この作品については、すでに一度分析を試みているので〔拙論「寓話とその問題点」——『「若きグッドマン・ブラウン」とそのパラドックス」(宇都宮大学学芸学部、研究論集第9号)参照〕、ここでは、これまで比較的論じられることの稀れな、それでいて、実に複雑な要素をもつ作品「私の身内、モリノー少佐」をとりあげることにする。

ところで、この作品についてマルコム・カウリは、『私の身内、モリノー少佐』は、精神の父を探し求め、探し求めていた当の人物がベてん師であることを発見することによって成年に達する若者の伝説であり……初期の作品で、軽視されてはいるけれども、この作品は、ホーソーンの傑作の一つである。」と述べているが⁽¹⁾、この作品も、前章に於いて論じた「ロージャ・モールヴィンの埋葬」と同様に、この作品の背景となっている歴史に簡単に言及した序文を冒頭に置いている。ただし、この作品の場合には、「ロージャ・モールヴィンの埋葬」では、その歴史的な背景がルーベン・ボーンのドラマを導入する設定としての働きしかしていなかったのに反して、この作品の歴史的背景たる、マサチューセッツ植民地の不安定な政情が、物語りの発展の上か

ら見て、非常に大きな役割をになわされている。もとより、何故マサチューセッツ植民地の政情が不安定であったか、また植民地の民衆を激昂させた原因が何であったか、そういう点について、この作品は、具体的に語ろうとはしないが、一応、表面的には、マサチューセッツ植民地に於ける英国国王派と民衆との間の騒動をめぐる歴史的な物語りである、と云うことが出来る。

さて、ある夏の夜（それも、月明りの夜——これは、ホーソーがこの作品をロマンスとして書いていることを暗示する点である。）、九時近く、年の頃やっと 18 歳位、明らかに田舎育ちの 1 人の若者が、1 艘の渡し舟から、ボストンと考えられる都会の舟着場に降り立つところから、物語りは始まる。この若者ロビンは、彼が身を立てる助けになってやろうと、それとなく話してくれた身内のモリノー少佐をたずねて、上京したのであったが、財産もあり社会的地位も高いことになっているモリノー少佐の居所を教えてくれるものもなく、また、モリノー少佐ときくと、敵意を示すものもある。やがて、モリノー少佐が通る筈だといわれた町角の教会の石段に腰をおろして待っていると、モリノー少佐が、英国国王派の人間として、激昂した暴徒のリンチにあって、横木にのせられて町の外に運び出されていく。頼りにしていたモリノー少佐が自分の出世のために何の助けにもならない人物であることを思い知らされたロビンは、こうして、独立独歩の道を学んでいく。

以上簡単にその筋にふれたこの作品は、さきに述べたように、実に複雑な要素をもち、さまざまな角度から読むことを許す作品であって、たとえば、ロビン（無知な若者）が、「悪魔」（顔の左右が、それぞれ赤と黒に染め分けられている男——暴徒の指導者で、変装していると考えられる。）と、その手下共に他ならない「怠惰」（夜警）、「食欲」（宿の主人）、「情欲」（姪売婦）、「傲慢」（威張った態度の男）といった人物によってあらわされる「悪」に出会うことによって、成年に達する寓話として読むことも出来るし、また、H・H・ワゴナーも指摘しているように⁽²⁾、この作品に見られる「笑い」に着目して読んでいく

ならば、モリノー少佐の居所をたずねるたびに嘲笑されたロビンが、いよいよモリノー少佐に出会う場面では、モリノー少佐を嘲ける群衆の笑いにつこまれて、大笑いに笑ってしまう点に於いて、我々は、ロビンが例のグッドマン・ブラウンにつながるものをもっていることを見るのである。あのグッドマン・ブラウンは、悪魔の集会につれこまれて、「すべての人間が、ひとしく、罪につながれている」ことを発見し、「罪のもつ深い謎」に触れて帰ってくるのであるが、ロビンもまた、思わずモリノー少佐を嘲笑してしまう時、その本性に於いて、自らがモリノー少佐を嘲笑していた暴徒と何らかわらない人間であることを、はからずも示した、と云えるのである。そして、ロビンが子供のないモリノー少佐を父とも慕って上京したことを思い返すならば、いわば子にあたるロビンが父にあたるモリノー少佐を嘲笑する（比喩的に云えば、父親を殺すことに他なるまい。）という点に於いて、この作品は、イーディプス伝説につながると云えるであろう。更にはまた、この作品は、ロビンに代表される新しい世代が、モリノー少佐に代表される古い世代のもつ問題をふまえた上で、古い世代から独立していく過程をテーマにしていると見ることも出来るし、その限りに於いて、若者ロビンの中に、ヨーロッパ（モリノー少佐が英国国王派の人間であった、ということにこだわれば、イギリス）の伝統から独立していくアメリカ人の姿を読もうとすることも、不自然なことではないであろう。

ところで、この作品を、どのような角度から読むにせよ、一つだけ、はっきりしている点は、この作品に於いて、一人の若者の、いわば「おとな」になる過程が語られていることであろう。つまり、この作品は、それ以後のアメリカ小説が繰り返すそのテーマとしてきた“initiation”——「人間開眼」——を、そのテーマとしているのである。しかも、人間の本性だとしてロビンに明らかにされていくものは、町の有力者である筈のモリノー少佐が人々から嘲笑される人間であることを発見するという形で示される「人間の二重性」である。そして、「人間の二重性」が人間の本性であると云えるならば、その「二重性」

は、それを他の人の中に発見する発見者自身の中にも見出される筈である。ここで、我々は、モリノー少佐がロビンの「身内」であったことを想起しよう。モリノー少佐がロビンの「身内」であるということはモリノー少佐の問題が、正に、ロビンの身内の（ロビン自身の内部の）問題でもあることを暗示している。こうして我々は、ロビンがモリノー少佐に於いて見た「人間の二重性」が、人間の本性として、ロビン自身の内部に於いても見られることを当然予想する。それでは、その「二重性」は、どのような形に於いて、ロビンの内部に見られるのであろうか。さきに、我々は、この作品に見られる「笑い」についてふれたとき、モリノー少佐を頼りにして上京してきたそのロビンが、モリノー少佐を嘲笑する群集の中で、思わずモリノー少佐を人一倍大きな声で嘲笑してしまったことを述べたが、そこには、何よりも、ロビン自身の内部に於ける二重性が、一種のアンビヴァレンスという形で、示されていると考えられるのであって、我々が、最初、表面的には、歴史的な物語りである、と云っておいたこの作品「私の身内、モリノー少佐」は、1人の若者ロビンが、彼の内外に人間の本性としての「二重性」を発見することによって、「おとな」になっていく物語りであると云うことが出来るであろう。

ところが、ここで、見逃すことの出来ない点は、ロビンの経験が語られていくにつれて、その経験がロビンの「夢」としての形をとってくる、ということである。そして、ロビンが迷いこむ、曲りくねった暗い街路が、実は、ロビン自身の内部の、抜け道をもたない精神の袋小路であり、ロビンの眺めている、人気のない街が、これまた、信仰あつた父の家を捨ててきたロビン自身の内部の、荒涼たる精神風景に他ならないように思われてくる。（因みに、田舎の若者ロビンにとって、夜のボストンの町は、悪魔の集會がひらかれる森がグッドマン・ブラウンに対して持つ意味を、もっているようである。）こうして、我々は、どこまでが現実で、どこからが夢（空想）なのかわからないままに「[しかし、いまだに彼（ロビン）の心は、空想と現実との間にふるえつづけていた⁽³⁾。]」、ロビンの経験を読まされていって、やがて、

この作品のクライマックスに達する。そして、月にも届かんばかりの喧騒が嵐のように通りすぎて、あたりが夜の静けさにかえったとき、ロビンは、「ロビン、君は夢でもみているのか。」と声をかけられ、はっとして、我にかえる。今まで、ロビンの眼前に行なわれていた出来事は、すべて、ロビンの「夢」であったのであろうか。ロビンは、本当に、モリノー少佐に出会ったのであろうか。ロビンは、いろいろの人々の助力で、やっとのことで、モリノー少佐に会えた、といっているが、実は、夢の中でモリノー少佐に会った、というのではないのか。若し、かりに、ロビンの経験が、すべて夢であったとしても、そこでロビンは、そういう「夢」の中でしか自らをあらわさない（とホーソーンの考える）人間の本性をとらえたのであって、ここに、我々は、作品「若きグッドマン・ブラウン」に於いても見るようなパラドックス——夢をみるということが、実は、我々が人間の現実と呼んでいる夢から、本当の意味で人間の現実といえる世界に目覚めることであるとするパラドックスが成立しているのを見るのである。（因みに、夢としての経験を通じて、人間の本性を啓示されたロビンとグッドマン・ブラウンの二人が、その結果として、前者は自主独立の道を学んでいくのに対して、後者は人間の善意も愛情も信じられない人間となって死んでいく。その対照は、はなはだ興味深いものがある。）

なお、夢としての経験といっても、特にロビンの場合には、その作品が最後まで歴史的な物語りとしての性格を失わないでいる点に於いて、その経験が一方ではそのまま現実であり、そして同時に他方では夢であるという、極めてデリケートなバランスをよく保っているように思われる。このことは、なによりも、作品「私の身内、モリノー少佐」が、現実の世界とのつながりを捨てることなしに想像の世界につながる、というホーソーンのいわゆるロマンスの条件を充分に満たしているということであって、ホーソーンは、この初期の作品に於いて（この作品の書かれたのは、1832年）、やがて彼がロマンスとして定義することとなるところのものを、すでに実際の作品の形で示していた、と云えるのではなかろうか。

- (1) Malcolm Cowley (ed.): *The Portable Hawthorne* p. 28 (Editor's Note)
- (2) Cf. H. H. Waggoner: *Hawthorne* pp. 47—49
- (3) *The Complete Novels and Selected Tales of N. Hawthorne* p. 1218

5. 図式としてのロマンス

——『七つの破風の家』小論——

H・H・ワゴナーは、「『七つの破風の家』において、『緋文字』よりも、もっと現実的であり、同時に、もっと首尾一貫して寓話的であるということが、逆説的に云えるのである。」と述べているが⁽¹⁾、この言葉は、何よりも、意識的にロマンスとして書かれたこの作品のロマンス性をとらえた言葉として記憶されてよい。(何故なら、すでに我々が見てきたように、現実的でありながら同時に寓話的であるということこそ、ホーソーンのいわゆるロマンスの性格に他ならないからである。)

ところで、『七つの破風の家』がロマンスとして書かれたということとは、この作品に於いてロマンスでなければ企てられない(と恐らくホーソーンの考える)試みが企てられているということであって、その試みとは、ホーソーン自身の言葉によれば、「過去を、我々のもとから飛び去っていきつつある現在そのものと結びつけようとする試み⁽²⁾」である。この試みは、たとえば、ウィリアム・フォークナーに於ける過去の問題にもつながるものをもっているように思われるのであるが、(もとより、『七つの破風の家』を『響きと怒り』とならべて論ずることは出来ない。)もし、かりに、フォークナーに於いては、「時間」が人間の意識の問題になることによって過去が現在の中に有機的に生きるという形で、過去と現在のつながりが考えられているといえるならば、ホーソーンに於いては、過去と現在のむすびつきが、人間の意識の内容になるということなしに、極めて機械的な図式の形でとらえられているように思われるのである。

その図式とは、一つには、過去と現在とを対比するという図式であ

り、(たとえば、「過去の」悪が「現在の」苦しみを作り出し、「過去の」繁栄が「現在の」貧困につながる、とする。) 二つには、現在が過去のくりかえしであるとする図式であり、(たとえば、ピンチョン判事は、ピンチョン大佐と似た死に方をするし、ヘプジバは、以前試みられたことのある一文商いを再開する。) 三つには、現在が、過去を、その過去よりも一段と高いところで(クリフォードが列車内で或る乗客に語る言葉でいえば、「螺旋形をえがいて上昇していく」——“an ascending spiral curve”——という形で)くりかえす、とする図式である。(たとえば、なるほどピンチョン判事の死はピンチョン大佐の死をくりかえしたものに他ならないが、ピンチョン判事の死後モール家とピンチョン家との間の確執が発展的に解消することになるという点からして、両者の死のもつ意味は同じではない。)

ところで、図式と云えば、『七つの破風の家』の最終的なテーマ——モールの呪いが、モールの子孫たるホールグレイヴとピンチョン家の一員たるフィービーとの結婚という形で解かれていく、というテーマもまた、図式的に語られていると云わざるを得ない。このテーマは、いわば、弁証法的な形でモールの呪いが解かれていくという面白さをもっているけれども、ホールグレイヴとフィービーとの結婚が、そのテーマを語るただけに仕組まれたかに見える不自然さをもっている点で、このテーマを成立させているその図式があらわに目立つのである。読者として我々は、ピンチョン家の「七つの破風の家」に下宿しているホールグレイヴが、実は、ピンチョン家を呪いつづけてきたモールの子孫に他ならないことを知らされる時、ホールグレイヴが「七つの破風の家」に下宿しているという、正にその事実の中に、「七つの破風の家」につきまとい離れることのない、不気味なモールの呪いのシンボルを読みたい誘惑を感じる。ところが、そのホールグレイヴが、突如として、フィービーに愛の告白をして、我々を驚かすのである。H・H・ワゴナーも、「その結婚は、テーマの上から必要とされるものではあるけれども、二つの理由で——この二つの理由のうち、どちらかの理由だけでも充分であろうが——全く納得のゆかないもので

ある。その結婚の当事者は、どちらも、本当に人物といえるものではなく、その婚約が公表されるよりも前には2人の間に愛情が育ってきたという証拠が少しもないために、我々は、その結婚に不意をうたれてしまうのである。」と書いている⁽³⁾。

もとより、以上簡単にふれてきたこの作品の図式的な構成は、ロマンスの特権として許されるものだとホーソーンは考えるのであろう。(そもそも、ホーソーンのロマンスは、そのような図式的構成を許すことによって、そこから人間の真実が自らをあらわすことを狙うものであった。)ところが、その図式があらわに目立つだけというのでは、ロマンス作品はたわいのない寓意物語りに堕落しかねまい。ヘンリ・ジェイムズ以来、『七つの破風の家』は、そのハッピー・エンディングのためもあって、楽しい読み物とされてきているようであるが、(そして、実際、楽しく読める作品であるが)ホーソーンがロマンスと称した作品として眺めるとき、この作品は、率直に言って、ロマンスという文学形式がもっている筈の可能性よりは、むしろ、ロマンスが陥り易い危険をあらわに見せているように思われる。言葉をかえていえば、ロマンスと銘うった『七つの破風の家』に於いて、我々は、ロマンスに許されているとされる特権が、ロマンスを柔軟な文学形式になし得るという積極面よりも、逆にロマンスを底の浅い文学形式にしかねないという消極面を多く見るように思われるのである。

(1) H. H. Waggoner: *Hawthorne* p. 166

(2) Preface to *The House of the Seven Gables* (*The Complete Novels and Selected Tales of N. Hawthorne* p. 243)

(3) H. H. Waggoner: *op. cit.*, p. 172