

ロマンス作家・ホーゾン

大 西 哲

I

ここで〔訳注・セイレムにあったホーソンの部屋で〕、私は沢山の物語を書きました——多くは焼かれて灰となり——多くはきつとそうした運命に値したのです。ここは幻想の去来する部屋と呼ぶにふさわしい。なぜならこの部屋の中で、数多くの幻影が私の前にあらわれてきたからです。そのうちの幾つかは世の中のひとにも見えるようになりました。かりに私が伝記作家でももてるようになれば、彼は私の伝記の中で、この部屋について十分に述べておくべきです。というのは、私の寂しい青春の大部分がここで費やされ、ここでこそ私の精神と性格とが形成されたからなのです。ここで私は喜びや希望にあふれ、またここで私は失望したりしたのです。この部屋の中で、私はずいぶん長いあいだ腰を下ろし、世間が私のことを知ってくれるのをじっと待ち続け、ときにはどうして世間が私のことをもっと早く知ってくれないのか、また少なくとも私が自分の墓の中に入るまで、世間は私のことを知ってはくれないのか、と怪しんだりしたのです¹⁾。

1825年、メイン州ブランズウィックにあるボードン大学 (Bowdoin College) を卒業したホーソンは、そののち約12年間にわたる「孤独な歳月」(the years of solitude) を経て、1837年に最初の短篇集『トワイヌ・トールド・テールズ』(Twice-Told Tales) を発表した。

左記の引用は、この12年間の「孤独な歳月」を振り返って、1840年の秋に、やがて結婚することになるソフィア・ピーボディ (Sophia Peabody) にあてて記された手紙からのものである。この文面から明らかなように、早くから作家になる決意を固めていたホーソンは、ボストン近郊の港町セイレムに住居を構えて作家修業に励んでいた。如何なる作家の場合でも、作家としての地位を確立するに至るまでには、いろいろな形の修業時代を送らねばならないが、それは作家の個人的な資質や経済的事情、周囲の状況などによって、実にさまざまな彩りを帯びて展開されるものであろう。ホーソンの修業時代に彩りを与えたものは、その繊細な感受性や自尊心の強さ、傍観者的な態度や読書癖、そしてそれらの結果としてもたらされた思索と孤独な毎日などがあげられている。しかし、これらに勝ってホーソンの修業時代を特徴づけたものは、作家として世の中に認められたいという激しい願望と彼を取り巻いていたアメリカ社会の状況とであった。

1835年、『ニュー・イングランド・マガジン』(New England Magazine) 誌上に発表された「原稿の中の悪魔」(“The Devil in Manuscript”) と題する短編には、「孤独な歳月」を過していたホーソンの苦しい胸の内が、かなり率直な形で作品化されている。作者自身と同様に、作家として世の中に認められたいと願っている主人公オベロン (Oberon) は、ある晩訪ねてきた友人にむかって、自分の原稿を17軒の本屋に送ったにもかかわらず、そのうちのいずれの本屋も原稿の印刷を拒んだと告げ、「このイン

1) Robert Cantwell, *Nathaniel Hawthorne* (Oxagon Books, 1975), p. 315.

クの滲みた紙の束には悪魔が住んでいる²⁾」から、今晚その紙の束を焼き払うつもりだと打ち明けている³⁾。この短編の背景には、『トワイヌ・トールド・テールズ』に先立って、『わが故郷の七つの物語集』(*Seven Tales of My Native Land*)、『地方の物語集』(*Provincial Tales*)、そして『話の上手なひと』(*The Story Teller*)と題した三つの短編集の出版を、三度試みていずれも失敗に終わったホーソン自身の苦い体験が生かされており、それが初期アメリカ出版界の現状を批判する言葉として出てくる。「ある男は学校関係の本しか出版しないし、別の男はすでに定評のある五冊の本を出版しただけ⁴⁾」であった。さらにひとりの正直な出版業者の言葉として、「どんなアメリカの出版業者でも、アメリカ人の作品には手を出したりしないだろう。知られた作家の場合でもめったに手は出さないし、自費出版ででもないかぎり、新しい作家の場合には全く手を出さない⁵⁾」と紹介している。イギリスから政治的な独立を達成してわずか半世紀あまり、文化的には、ということも学問的にも、文学的にも、ひいては精神的にも、もっぱら旧宗主国に依存することの多かった時代の作家は、自己の文学修業が同時に、自国に新しい文化を築く役目を帯びていた。そのために、自国の新しい作家の作品を出版してくれる本屋から、まず探し出さねばならなかった。

だが実状を言えば、ホーソンの短編集を出版してくれる本屋がなかなか見つからないどころか、彼の書いた作品がやっと『トークン』(*The Token*)や『セイレム・ガゼット』(*Salem Gazette*)などの雑誌や新聞に掲載されても、そこに作者の名前が出ることはなかった。ボードン大学の同級生で、終生の友となったホレイショ・ブリッジ (Horatio Bridge)は、

『トークン』に載ったホーソンの短編を読んで、次のような手紙を書き送っている。

『トークン』が出ましたね。君は自分の本を出版する準備を進めていることと思います。本を出版する作戦計画はどんなですか。出版業者は誰ですか。また君が作品と同様に、名前でもよく人びとに知られるようになるのはいつですか。ぼくは君がタイトル・ページに君の名前を載せ、直ちに、自己の責任において、世間の前に姿を現わすことを神に祈っております⁶⁾。

ホーソンの作品は、おそらく雑誌などに自国の新しい作家の作品を、それも何回も載せることをためらった出版業者の意図が働いて、全く作者名を伏せるか、あるいは「優しい少年」("The Gentle Boy")の作者とか、「灰色の戦士」("The Gray Champion")の作者というように紹介されていた。この点に関してホーソン自身は、「私はこれらの物語の作者として名前が出ることを望むべきではないでしょう⁷⁾」とある出版業者に書いたことがあり、そうした状態にかなり満足していたふしもある。自作に対する自信のなさや出版業者への遠慮、また匿名という隠れ蓑を利用したい気持などが確かに働いていたのかもしれない。しかし冒頭にも引用した通り、「世間が私のことを知ってくれるのをじっと待ち続け」ていた無名の作家が、いつまでも匿名の状態に満足できるはずもなかった。ブリッジが指摘したように、作品に自分の名前を冠し、「自己の責任において」それを世に問いたい気持こそホーソンの本心であったに違いない。

「原稿の中の悪魔」の結びには、ホーソンのこうした本心はかなり曲折した形ではあるが表明されている。オベロンが暖炉に投げ込んだ「悪魔の住む」紙の束は、折からの強風に煽ら

2) 'The Devil in Manuscript', *The Snow-Image* (Ohio State University Press, 1974), p. 171. This and all subsequent references to Hawthorne's works are to the standard Centenary Edition.

3) オベロンとは中世の民話に出てくる妖精の王で、ホーソンが自分につけたあだ名でもあった。

4) 'The Devil in Manuscript', p. 172.

5) *Ibid.*, p. 173.

6) Julian Hawthorne, *Nathaniel Hawthorne and His Wife* (Archon Books, 1968), p. 138.

7) James, R. Mellow, *Nathaniel Hawthorne in His Times* (Houghton Mifflin, 1980), p. 70.

れて、夜の戸外で火災をおこし、附近の住民たちが真冬の通りで騒ぎ始める。この周囲の大騒ぎの原因に気づいたオベロンは「わたしの物語ノ 煙突ノ 屋根ノ 悪魔は夜のあいだに出かけて行って、数千の人びとを恐怖と驚きのうちにベッドから引きずり出した」と勝ち誇ったように叫び、「私の頭脳が街に火をつけたのだ！」と狂喜している⁸⁾。半ば自棄的になって原稿を焼くオベロンのこの悲鳴にも、処女作『ファンショー』(*Fanshawe: A Tale*)ほか幾多の短編を焼いたというホーソーン自身の悲鳴が重ねられているわけだが、この結末にはたとえどういう形であるにせよ、原稿が燃えて火事になるという形であるにせよ、ともかく作品(原稿)を通して自己の存在を世間に認めさせたいという、作者の悲愴なまでの願望がこめられている。無名に甘んじて12年の歳月を耐え抜いたホーソーンの意地を、この作品の結末から読みとることも可能なのだ。

II

ホーソーンの修業時代を特徴づけたもののなかに、傍観者的な態度とその結果もたらされた思索と孤独の毎日とをあげておいたが、この傍観者的な態度というものは、すでに大学時代においてホーソーンが身につけていたものであった。この時代のホーソーンに接したひとりの教授は、当時の様子を振り返って、「彼は決して物語を語ったり、歌を歌ったりしなかった。彼の声が陽気な叫び声にまじって聞かれることもなかった。しかし声もたてずにもれる微笑は、彼がその場の光景を鋭く見抜き、その機知を楽しんでいる証拠であった⁹⁾」と述べている。またこの頃が一番の親友であったというジョナサン・シリー(Jonathan Cilley)も「彼は決してぼくを中に入れてくれない思索と想像力の神秘的な世界に住んでいる¹⁰⁾」と証言している。おそらく大学時代に作家になる決意を固めてい

たホーソーンは、一番の親友さえも心の奥へは立ち入らせぬ一種の聖域を築きあげ、その周囲とは一步離れた地点から、自分の周囲を、世界を眺める傍観者的な態度を取り始めていた。そして周囲に対してこうした態度を取ることで、生来とも言えるはにかみや自尊心の強さのために、容易に周囲に溶け込めなかった自我を守り通すこともできたのだ。ホーソーンの短編が活字になり始めた頃の作品、「尖塔からの眺め」(“Sights from a Steeple”)というスケッチ風の作品に、こうした態度の行き着く先が描かれている。

一番望ましい存在のあり方というのは、人に見られず男女の周りをうろついたり、彼らの行為を目撃したり、その心の中を探究したり、至福からは明るさを、悲しみからは影を借りたりして、しかも自分自身にはなんら特別な感情などもたない、靈化されたポール・プライ(訳注・詮索好きな人)であるかもしれない¹¹⁾。

ここに描かれている「一番望ましい存在のあり方」というのは、もちろん作家にとってという意味であるが、傍観者的な態度で世間を眺めていたホーソーンは、ここでいつもの態度から一步踏み出し、全く自己の存在を空しくしようとしている。ただ周囲を、人びとの心の中をどこまでも観察する一個の靈的な存在になれば、それが作家にとっても理想的な存在形式だと考えている。つまりホーソーンは肉体という人間的条件を越えてまで、事物の本当の姿や人間の真実を掴みたいと、このとき思っていたのだ。ホーソーンの日記を集めた『アメリカン・ノートブックス』(*The American Notebooks*)を読んだヘンリー・ジェイムズ(Henry James)は、この本からホーソーンの「住んでいた未開で単純な社会の姿¹²⁾」を読み取って、どうしてホー

8) 'The Devil in Manuscript', p. 178.

9) Arlin Turner, *Nathaniel Hawthorne* (Oxford University Press, 1980), p. 40.

10) Loc. cit.

11) 'Sights from a Steeple', *Twice-Told Tales* (Ohio State University Press, 1974), p. 192.

12) Henry James, *Hawthorne* (Cornell University Press, 1956), p. 34.

ゾーンが「この微細な、しばしばとるにたらぬ記録¹³⁾」を書き残したのかと驚きの念を表明したことがある。しかし細かな「とるにたらぬ記録」を書き続けていた当人も、ジェイムズと同様な想いにかかられて、そこから抜け出す方策を探っていたのだ。いくら傍観者的な立場に立って、周囲を観察し続けても、そこには自ずと限界があり、それに気づいたホーゾンは霊化されたポール・プライとなることでそこからの脱出を図った。だがこうしたことは所詮不可能なことであるから、ホーゾンは「他人の家の内側や、人の胸にある秘密を知りたいと思っても、ただ推測する¹⁴⁾」ほかなかった。それで修業時代を過ぎた「幻想の去来する部屋」を「フクロウの巣」(an owl's nest) と自ら呼んだホーゾンは、周囲を観察して得られた「推測」を寄せ集め、ノートに記し、それを想像力の力で暖めて、作品へと孵化していった。

ところで理想的な存在形式であるポール・プライが「至福からは明るさを、悲しみからは影を借りたり」しながら、どうして「自分自身にはなんら特別な感情」を持ってはならぬと限定されたのであろうか。人びとの行動や胸の内から「明るさ」や「影」を借りるとは、つまり現実から素材を得るという意味であらうが、その際なぜ作者自身が「特別な感情」を持ってはいけないのだろうか。それは多分、現実から借りてくる素材に作者が「特別な感情」を抱くと、結果的に現実から様ざまな制約をこうむることになるとホーゾンが恐れたからだ。現実から影響されすぎると、作家の想像が現実に縛られて、自由な表現が奪われると心配したのだ。要するにあるひとつの現実に対して、作家がそれに対応する感情を持ってしまうと、その感情によって作品が練り上げられることになると恐れたのだ。さらに言えば、ひとつの解釈によって、ひとつの価値判断が下されてしまうと恐れたのだ。こうして作られる作品をホーゾンが拒んだことは、たとえば『緋文字』(*The Scarlet Letter*)

において、姦通の相手方、ディムズデイル牧師の胸に、ヘスターと同じ「A」という文字が刻まれていたかどうかという場面で、ホーゾンが幾つかの対立する意見を並べていることで明らかである。これはホーゾンの「曖昧さ」に関わる問題でもあるが、ホーゾンは事の本質をぼかそうとして、幾つかの並列的な見解を並べたのではなく、逆にひとつの現実が幾つにも解釈されうるだろうこと、つまり一見した現実に縛られたひとつの真実よりも、その現実に内在する多様な真実を同時に提示したいと考えたのだ。「道徳的ロマンス作家」とも称されるホーゾンは、いかにもひとつの物語に付随して、ひとつの教訓を押し付けてくる感じを受けるが、その実、いくらでも解釈可能な選択肢を残しておく作家なのである。こうしたねらいを達成するために、作者は素材に対して「特別な感情」を持つな、いわば白紙の状態ですべてと取り組めというのである。ホーゾンの「ロマンス論」は、この霊化されたポール・プライが歩む先に出てくる問題なのである。

III

今さら言うまでもないことだが、作家が自分の作品を「ロマンス」と呼ぶ場合には、方法と素材の両方について、ある自由を求めようとしているのであり、その自由は「ノヴェル」を書いていると公言してしまえば、もう自分のものだとは言にくいものである。後者の創作形式は、たんにありうると思われる人間経験の過程だけでなく、ありそうなふつうの人間経験の過程を、きわめて微細な点まで忠実に目的としていると考えられている。前者は——芸術作品としては厳密に法則に従わなければならぬし、人間の心の真実から逸脱するかぎりには、もちろん許し難い罪を犯すことになるのだが——大部分を作者自身の選択と創造とでつくる状況のもとで、その真実を提示する明白な権利を持っている¹⁵⁾。

13) Ibid., p. 32.

14) 'Sights from a Steeple', p. 192.

15) *The House of the Seven Gables* (Ohio State University Press, 1965), p. 1.

これがホーソーンが『七破風の屋敷』(*The House of the Seven Gables*)につけた「序文」の中の「ロマンス論」である。この「序文」において明らかなように、ホーソーンが創作の上でもっとも重んじたものは、作品を描くときの自由、「方法と素材」の両方についての自由であった。「ノヴェル」は「ありそうなふつうの人間経験の過程を、きわめて微細な点まで忠実に目的」としているために、この自由に恵まれておらず、「ノヴェル」が「ノヴェル」として成り立つためには、現実からあまりにもかけ離れたり、飛躍したり、日常のありそうな事柄から故意に逸脱してしまうことが許されていない。これに対して「ロマンス」は、それを書くと書いてしまえば、作品の成立以前に、アプリアに「方法と素材」の両方に関して大幅な自由が獲得され、あとは「芸術作品としての法則」に従って、つまり描く対象を的確に捉えて、より効果的表現を追求して、作家の想像力を駆使できるというのである。こうしたホーソーンの考えは、先に述べた現実から素材を借りてくる際の彼の方針ともうまく合致するものであった。要するにホーソーンは、作家の想像力というものを第一義的に考えて、それを存分に発揮する文学形式として「ロマンス」を選んだのだ。そして彼の想像力は、作品をつくる際に、どうしても現実から一步離れた地点、ホーソーン言うところの虚構と現実との間の「中立的な世界」が必要だったのである。その世界を築くために、あくまで「方法と素材」の両方についての自由を確保しておきたかったのである。

ところで『トワイヌ・トールド・テールズ』の「序文」を見ると、そこには「この本からもし何かを読み取ろうとするならば、この本が書かれたときの澄み切った、薄暗いたそがれの雰囲気の中で読む必要がある。日の光の中で開くと、まるで何も書かれていない本のように見えるだろう¹⁶⁾」という文章が刻まれている。だとすればホーソーンの文学的姿勢は終始変わらず、そもその初めからロマンスという文学形式に

よりそって創作活動を展開していたことになる。というのはこの「序文」は、「日の光の中」で何事も明瞭に映し出そうとする、現実在即した「ノヴェル」の世界への案内状ではなく、物事が次第にその輪郭を失っていく、微妙なたそがれどきの世界、現実からしばし遊離したロマンスの世界への案内状となっているからである。事実この短編集には、たんに傍観者的な立場から現実を見ただけのスケッチ風作品〔たとえば前にあげた「尖塔からの眺め」、「小さなアニーの散歩」(“Little Annie’s Ramble”)、「夜のスケッチ」(“Night Sketches”)など〕のほか、*「灰色の戦士」*、「牧師の黒いヴェール」(“Minister’s Black Veil”)、「メリー・マウントの五月柱」(“May-Pole of Merry Mount”)など現実の事件や過去の史実から素材をえて、それをロマンス作家の特権を利用して作品化したものが沢山並べられている。そしてこの短編集には収められていないが、「若いグッドマン・ブラウン」(“Young Goodman Brown”)、「ぼくの親戚、モリスー大佐」(“My Kinsman, Major Molineux”)など修業時代に書かれた代表的短編は、いずれもホーソーンのロマンスの定義に合致する作品である。このほか代表作『緋文字』の「序文」にも、「私の想像力は曇った鏡であった¹⁷⁾」という文句が、書き込まれているが、それは靈化されたポール・プライという「鏡」に、『緋文字』の素材となった実際の出来事を映し出し、それをぼんやりとした「中立的な世界」で存分に想像力を働かせて構想したという意味だ。このようにホーソーンの文学的姿勢は、一度『ブライズデイル・ロマンス』(Blithedale Romance)で怪しげな展開をみせたほかは、遂に変わることがなかった。

ここでホーソーンが自らのロマンスに多用したアレゴリー (Allegory) について言及しておかねばならない。大変な読書家であったホーソーンはこのアレゴリー形式を、ジョン・バニヤン (John Banyan) やスペンサー (Spenser)

16) *Twice-Told Tales*, p. 5.

17) *The Scarlet Letter* (Ohio State University Press, 1962), p. 33.

から学んだようだが、アレゴリーを多用したことについてはE・A・ポー (E・A・Poe) が「それが用いられる方法や目的を問わず、敬意を表する言葉を呈するわけにはいかない¹⁸⁾」と苦言を述べ、それに対してジェイムズも賛意をほめかしている。これに対してアイヴァー・ウィンターズ (Yvor Winters) のような批評家は、ホーソンがポーやその他の彼に好意を寄せた人びとの忠告に従ってアレゴリーを「窓の外に抛り棄てていたら、彼の天才に必須のものは何ひとつ残らなかったであろう¹⁹⁾」とポーたちとは反対の意見を述べている。いずれにしても、ホーソンの作品から判断して、「アレゴリーはホーソンにとって本質的なものであり、彼の想像力のうちで生得の性質²⁰⁾」であることは間違いなかった。具体的な例をあげれば、『緋文字』において「ヘスターは悔い改める罪びとを、ディムズデイルはなにか悔い改めた罪びとを、チリングワースは悔い改めを知らない罪びと²¹⁾」を表して、全体の構想の寓話化を目指していると考えてよいからである。ただここで注目すべき点は、ホーソンがアレゴリーを成り立たせるメタファー（隠喩）の使用に際して、必ずしもその意味を固定化していないことである。再び『緋文字』から例をあげれば、ヘスターの胸に縫い取られている緋文字「A」は、最初はヘスターの姦通を意味する Adultery の「A」であったが、しだいにそれは人間全体の罪と恥辱とを暗示するものへと変容していき、最後には世間の侮辱をひき起こす恥辱のしるしから、世間の同情すら誘う畏怖と尊敬の念をもって眺めるものへと昇華している。このようにメタファーの意味するところが、つぎつぎに変化していくと、「真理なるものは予めわかっているのだ」というアレゴリーの一元論的前提²²⁾」

がつき崩れて、解釈の多様化が可能となるのだ。こうしてアレゴリー形式の独得な使い方によって、ホーソンは真実を複眼的に見せる手法を確立し、作品世界を一層深めることができたのである。

IV

傍観者的な態度を貫き、独得のアレゴリー形式を多用して、ロマンスを書き始めたホーソンは、しかしいつもひとつの大きな困難を感じて苦慮していた。この大きな困難とは、結局、アメリカという若わかしい国に生まれたことがその原因となっていた。ホーソンの完結した最後の長編『大理石の牧神像』(The Marble Faun) には、「何の陰影も、古めかしさも、謎も、絵画的で陰うつな罪悪も存在せず、あるのはただ、私の懐かしい祖国が運よくそうであるように、くまなく照らす単純な陽光を浴びた平凡な繁栄だけといった国について、ロマンスを書くことの難しさは、やってみたうえでないとどんな作家にもわかるものではない²³⁾」という終生彼につきまとった困難のことが述べられている。この若い国アメリカでロマンスを書くうえでの障害について、ホーソンは三番目の長編『ブライズデイル・ロマンス』の冒頭でさらに詳しく書いている。

小説 (Fiction) が長いあいだなじんできた古い国々には、ある種の伝統的な特権がロマンス作家 (romancer) に付与されているように思える。つまり作家の作品が厳密に自然界と比べて評価されることなどない。ロマンス作家は日常のありそうな事柄に関して、故意に事実から逸脱してしまうことが許されており、それはその逸脱行為によって、ロマンス作家がよりましな表現効果を必ず生み出すはずだと見込まれているからである。これに反して私たちのあいだでは、現実の世界にとっても似ていて、しかも適当な距離をおいて

18) Henry James, *op. cit.*, p. 51.

19) アイヴァー・ウィンターズ、『世界批評大系』, 工藤昭雄訳, 筑摩書房, 89頁.

20) Richard Fogle, *Hawthorne's Fiction: The Light and the Dark* (Norman, 1964), p. 7.

21) ウィンターズ, 前掲書, 90頁.

22) ダニエル・ホフマン、『アメリカ文学の形式とロマンス』, 根本治訳, 研究社出版, 227頁.

23) *The Marble Faun* (Ohio State University Press, 1968), p. 3.

も、その違いがうまく言えないような妖精の国 (Faery Land), ある不思議な魔法の力で生まれる雰囲気があれば、その雰囲気を通して、作品の登場人物たちがそれ自身の妥当性をもっていることがわかるような妖精の国が、今までのところ存在していないのだ。この雰囲気こそ、アメリカのロマンス作家が必要としているものなのだ²⁴⁾。

歴史の古い成熟した文化をもつヨーロッパの国々には、小説(虚構)を小説として受け入れてくれる下地や包容力があり、ロマンス作家はその存在を前提として、自由に作品世界を構想できる。それに反して歴史の浅い未成熟な文化しかもっていないアメリカのロマンス作家は、そうした下地や包容力を欠く社会の中で、途方もない苦勞を強いられるというのである。「何の陰影も、古めかしさも、謎も、絵画的で陰うつな罪悪も存在」しない社会を舞台にして、いくらロマンスを描こうとしても、それは薄っぺらな、立体感に欠けるものとなり、まるで「日の光の中」で開かれたホーソーンの小編集のように、「何も書かれていない本」と見えてしまうというのである。フィリップ・ラーヴ (Philip Rave) が同じく人間の罪の問題を取り扱った二人の作家、ドストエフスキーとホーソーンとを並べて、この二人の作家の根本的な相違点は、一方が長い歴史と文化をもつ社会の作家であったのに対して、他方の属していた社会は、「経験の食傷に悩んでいたのではなくて、経験の貧困さに悩んでいた」のであり、「価値があまりにも流動しすぎたのではなく、あまりに固定しすぎていた²⁵⁾」のだと述べたのは、まことに適切な指摘であった。当時のアメリカ社会のこの「経験の貧困さ」こそ、ロマンス作家を目指したホーソーン最大の障害であったのだ。そしてラーヴが二番目に指摘した「固定化した価値」というのが、ホーソーンの小説を大きく性

格づけた要因であった。

ホーソーンにとって「固定化した価値」と言えば、カルヴィン主義的原罪観に基づくピューリタン思想のことであった。ピューリタン神学はもともと予定説と善行の無効性を基礎としており、人間を救われる者と救われない者という二つのグループに画然と分け、すべては神の恩寵によるものと想定して、人間の自己救済の能力を否定していた。初めてニュー・イングランドの地にたどり着いたピューリタンの先祖たちは、この地を神によって選ばれた土地とみなし、そこに暮らす自分たちも神によって選ばれりと確信して、自己の属する社会を神聖化した。この神聖な社会の掟に従わないものは、異端として厳しく罰し、魔女裁判まで行った。

こうしたピューリタンの不寛容や偽善をホーソーンは幾つもの作品で断罪している。また「日曜日に家にいて」(“Sunday at Home”) という短編で、教会に列席しない自分の姿を描いているホーソーンは、もちろん熱心なキリスト教徒だったとは言えない。しかし、あらゆる人間の心の中には「おそらく全生涯を貫いて、いつまでも潜在しているであろう悪がある²⁶⁾」と考えた作家は、やはりピューリタンと無縁ともいえない。それに少なくともホーソーンがピューリタンの否定的側面だけを見ていたのではなく、「ピューリタンの良心」に従って、罪の意識を自覚していたことは間違いないであろう。結局ホーソーンは、ジェームズの指摘した通り、その時代の「一般の道徳的大空に固定された暗雲²⁷⁾」を見詰め、そこから罪の意識を感じ取っていたのだ。そしてここから自らの生涯のテーマを選び取り、そのロマンスの特徴を決定づけたのである。

かくしてホーソーンは生涯のテーマである人間の罪の問題を考えるうえでも、またアメリカでロマンスを書く困難を克服するうえでも、格好の舞台となる祖国の「過去」にはっきりと顔

24) *The Bliithedale Romance* (Ohio State University Press, 1964), pp. 1-2.

25) フィリップ・ラーヴ、『文学と直感』、大飼和雄訳、研究社、77頁。

26) *The American Notebooks* (Ohio State University Press, 1972), p. 29.

27) Henry James, *op. cit.*, p. 46.

を向けることになった。とは言ってもホーソンの作品が、すべてニュー・イングランドの「過去」を舞台とし繰り上げられたわけではない。「自分の生涯でもっともロマンチックな時期²⁸⁾」の実体験である理想主義的農園「ブルック・ファーム」(Brook Farm)を舞台にして書かれた『ブライズデイル・ロマンス』、ロマンスを書くうえで伝統的な特権を有しているイタリアを舞台とした『大理石の牧神像』などの長編もあるからだ。しかし皮肉なことに、ホーソンがニュー・イングランドの「過去」と断ち切れたところで長編を構成しても、どうもうまくいかないことを、これらの長編は証拠立ててしまったようだ。『ブライズデイル・ロマンス』は「初めはノヴェルとして出発しながら、やがてロマンスの領域にそれで²⁹⁾」いくという妙な芸当を演じてみせることになり、また『大

理石の牧神像』は「主題は魅力的であり、細部表現もまた同じ」でありながら、「全体としてはアメリカの生活を描いた三つの物語のいずれよりも簡潔でもなければ、完全でもない³⁰⁾」ということになってしまった。ジェイムズが「ホーソンは彼の生まれた土地を踏み歩くことをやめて、貴重な利点を失った³¹⁾」というのももっともなことである。なぜなら「彼の生まれた土地」はアメリカで一番陰影に富んだ、ピューリタンの罪が尾をひく土地であったからだ。この地を舞台に、とくに過去との強い繋がりを意識して作品を描いたとき、ホーソンは自らのロマンス作家として資質が豊かに開花していくことを実感できたはずだし、この現実とかけ離れた「中立的な世界」で彼はロマンス作家としての最高の地点まで登り詰めることもできたからである。

28) *The Blithedale Romance*, p. 2.

29) Richard Chase, *The American Novel and Its Traditions*, Johns Hopkins U. P., 1957, p. 14.

30) Henry James, *op. cit.*, p. 131.

31) *Loc. cit.*