

『呪われた屋敷の話』

大 西 哲

I

(1)

『緋文字』(*The Scarlet Letter*, 1850)、『七破風の屋敷』(*The House of the Seven Gables*, 1851)、そして『ブライズデイル・ロマンス』(*The Blithedale Romance*, 1852年) は、ナサニエル・ホーソーン (Nathaniel Hawthorne, 1804-1864) の「ニューイングランド3部作」と呼ばれている。ヘンリー・ジェームス (Henry James, 1843-1916) は「アメリカ小説3編」と呼んでいる。いずれの作品もホーソーンの故郷であるニューイングランド地方を舞台としているからである。すでにいくつかの短編において、ニューイングランドの風俗・習慣、事件や伝説などを作品化してきたホーソーンは、この地が彼の文学的才能をもっとも豊かに開花させる土壌であり、また尽きることなき創造の源泉でもあることを知悉していた。またこの時期、1850年代の前半は、これら三つの長編が相次いで書かれていることから分かるように、ホーソーンの創造力がひとつの頂点に達していた時期でもあった。もっとも得意とする分野で、もっとも創造力の高まった時期に、ホーソーンはいくつかの短編の中で萌芽として芽生えてきたものを、長編という形式で表現している⁽¹⁾。それは『緋文字』においては「姦通」(Adultery) という男女の情念の罪の物語となり、『七破風の屋敷』においては「モールの呪い」(Maule's Curse) という先祖の犯した罪にまつわる一種の年代記となり、また『ブライズデイル・ロマンス』では作者自身の体験した「理想主義的共同体」の物語となって作品化されている。

ニューイングランドを共通の舞台とするこれら三つの作品は、しかしながらその作品の背景となる時代の設定にそれぞれの違いがある。ホーソーンの最高傑作である『緋文字』は、メイフラワー号がプリマスに入港してからおよそ20年後、イギリス本土での迫害を逃れて「新世界」に渡ってきたピューリタンが、マサチューセッツに植民地を開いた1640年代の物語である。それゆえ、ヘスター・プリン (Hester Prynne)、アーサー・ディムズデイル (Arthur Dimmesdale)、ロジャー・チリングワース (Roger

Chillingworth) という主要な登場人物は、全員がイギリスから「未開の荒野」アメリカに移住してきた人々になっている。一方、三番目の長編にあたる『ブライズデイル・ロマンス』は、作者の同時代、すなわち1840年代初頭のボストン近郊を舞台に、「理想主義的共同体」への参加と離別の物語である。先にも述べたように、この作品はホーソン自身が参加した共同体、ジョージ・リブレー (George Ripley, 1802-1880) らが始めた「新しい村」—「ブルック・ファーム」(Brook Farm)—での体験をもとに書かれた作品で、ホーソンの作品中もっともリアリズムに近づいた作としても知られている⁽²⁾。

『緋文字』が200年も前の純然たる「過去」を舞台とした作品で、『ブライズデイル・ロマンス』が作者の同時代の体験、つまり作者にとっての「現代」を舞台にした作品であるのに対して、作品が発表された時期がちょうど両作品の中間にあたる二番目の長編『七破風の屋敷』は、作品自体の時代背景もちょうど両作品の中間に位置しているといえる。つまり、『七破風の屋敷』は『緋文字』の舞台となった初期ニューイングランドの植民地で起った事件を発端に、それからおよそ2世紀、6世代に渡る時間の幅をはさんで、『ブライズデイル・ロマンス』と同じ、作者にとっての同時代が舞台となっているからだ。ホーソンはこの作品で、200年に渡る時間の幅を自由に行き来し、ゴシック・ロマンスの手法を十分に活用して、随所に過去の出来事を折り込みながら、「ある世代の悪行は子々孫々まで生き延び、一時的な美点はすべて自らはぎ取って、ついには純粹にして抑制不可能な害悪となりはてる」(『七破風の屋敷』序：大橋健三郎氏訳) という「ひとつの教訓」(a moral) を、この作品の中に盛り込もうとしたのである。作者自身の別の言葉でもう一度言い換えると、「ある過去の時代を、われわれから飛び去りつつあるこの『現在』に結び付けようとする」(同) 物語を書こうとしたのである。

このような時間的な背景の違いを持つ三つの作品に対して、これまでの批評家たちの所見を簡単に参照してみると、まず『緋文字』は「構成においても、細部においても欠点がなく、英語散文の主要な傑作のひとつ」(アイヴァー・ウィンターズ) である、というのが大方の見方であろう⁽³⁾。もちろん、ヘンリー・ジェームズのように、この作品では「人物や事件の取り扱い方が何となく冷たく偏狭で」、「現実性の欠如と空想的な要素の乱用」があるというリアリズムの手法にたった批判も出てはいるが、そのジェームズでさえ、『緋文字』が「美しい、驚嘆すべき、異常な作品」であることは素直に認めている⁽⁴⁾。次に『七破風の屋敷』では、「この作品はいつも私にとって、それ自体が偉大な小説というよりも、偉大な小説の序章のように思われる」(ヘンリー・ジェームズ) という批評と⁽⁵⁾、この小説は「結局のところ、ホーソンの最良の小説」(T. S. エリオット) であるという批評とが、この作品に対する好意的な批評の代表格として挙げられるだろう⁽⁶⁾。しかし『七破風の屋敷』は「不純な小説、もしくは未消化な寓話的要素を交えた小説で」、「失敗作」だと断定する批評家から⁽⁷⁾、この作品に触れても、

例えばD. H. ロレンス (D. H. Lawrence, 1885-1930) のように、わずか数行で片付けてしまう批評家も多い⁽⁸⁾。ホーソーンとその妻ソフィア (Sophia) は、『緋文字』よりもこの作品のほうを好んだと言われているが、後の世評は必ずしも彼らと同意見ではなかったようである。三番目の『ブライズデイル・ロマンス』も、『七破風の屋敷』と同様に、それほど高い評価を得てはこなかった。「ホーソーンは『ブライズデイル・ロマンス』で現実世界に一番近づいた」(D. H. ロレンス) というのが、しばしばこの作品の批評の要点になっている⁽⁹⁾。しかし、ダニエル・ホフマン (Daniel Hoffman) のように、この作品がカヴァデイル (Coverdale) という一人の視点人物から物語ろうとした「一大実験」であることを高く評価し、「失敗どころか『ブライズデイル・ロマンス』はほとんど大成功」なのだと言及する批評家もいる⁽¹⁰⁾。このように『緋文字』を除いて、他の二つの作品の評価は、批評家の間でもかなり意見の食い違いが見られる。しかし、ホーソーンがこれら三つの作品をいずれも「ロマンス」として書き、それが彼の文学的な資質にもっともふさわしいことであると考えていたのは間違いない。そこでホーソーンの「ロマンス」論を紹介しながら、それぞれの作品の特質について考えてみよう。

(2)

ホーソーンが『七破風の屋敷』の冒頭に付けている短い序文は、アメリカの「ロマンス」の文学的な特質を解説し、これをうまく擁護した最初の文章としてよく知られている。ついでに言えば、アメリカの作家には、フェニモア・クーパー (Fenimore Cooper, 1789-1851) からフランク・ノリス (Frank Norris, 1870-1902) まで、自分の作品を「ロマンス」と呼ぶ一群の作家たちがいるが、ホーソーンは文字どおりこの作家たちの代表格と目されている⁽¹¹⁾。

いま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おいて、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なのである。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、ありそうな普通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限りは、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有している (『七破風の屋敷』序文)。

「ありそうな普通の人間経験の過程」を「微細な点まで忠実に」描き出すことで、読

者の納得する作品を作ろうとする「ノヴェル」に対して、「ロマンス」は「人間の心の真実から逸脱」できないという条件付きではあるが、もっと自由に作品世界を創造する権利を有しているとホーソーンは述べている。つまり「ロマンス」は「ノヴェル」と違って、現実をそのままの形で描写することを目的としていないので、「方法と素材の両方」において、「ノヴェル」よりもはるかに多くの自由を付与されているというのである。このことを具体的に説明すれば、ホーソーンの作品に典型的なように、作者は「自由に神話的、寓話的、象徴的なもの」を利用できるということになる。同じような意味のことを、ホーソーンは『緋文字』の序文においても書いているが、そこでは「現実の世界とおとぎの国との間の中立地帯を発見すること、現実と想像が入り交じり、現実が想像の色彩を帯び、想像が現実の色彩を帯びるようなところを発見すること」（『緋文字』序）が大切だと述べている。これらのことを要約すれば、「ロマンス」とは、「ノヴェル」のように現実に縛られず、しかも想像だけの産物でもない物語だということになるだろう。一方ではたえず現実を意識しながら、他方ではあくまで作者の想像（創造）力の範囲を広げておこう、というのがホーソーンのロマンス論である。

ホーソーンがこのようなロマンス論を展開した背景のひとつとして、もちろん当時のアメリカの文学的に未成熟な状況が関係していた。しかしながらホーソーンのロマンス論は、そうした時代的な制約を受けながら、もっと本質的な、ホーソーン自身の文学的資質に関わるるところから生れてきたものであるようだ。そのことを端的に示しているのが、『緋文字』の成功と『ブライズデイル・ロマンス』の失敗である。『緋文字』の世界は、先にもみたように、200年前のニューイングランドである。「現在」から遠くはなれた「過去」の世界のことである。舞台が遠い「過去」のことと決まれば、ホーソーンに限らず、だれにしろかなり自由に想像力を働かせて作品を書きあげることが可能になる。いやむしろ、想像力の助けを借りずに「過去」の世界——文学の世界——を再現することは基本的に不可能である。作品の舞台を「過去」の世界に設定したとき、ホーソーンはだれに遠慮することもなく、自由に「神話的、寓話的、象徴的なもの」を盛り込んで、作品世界をつくりあげる権利を獲得した。しかもニューイングランドは、先祖代々住み慣れてきたホーソーン自身の故郷である。セイレムにある図書館の本はほとんどすべて読んだといわれるほどの読書家であったホーソーンが、知悉している土地である。ホーソーンの「ロマンス」の世界を展開するのに、これほどふさわしいところにはあるまい。ホーソーンが『緋文字』の世界を200年前のニューイングランドの植民地に設定したとき、すでに『緋文字』の成功は半ば約束されていたといっても過言ではあるまい。ヘンリー・ジェームスも指摘しているとおり、ホーソーンは「生れた土地」を踏み歩くことで、作品を作りあげるうえでの「貴重な利点」を確保していたからである⁽¹²⁾。

しかし『ブライズデイル・ロマンス』では事情が少し異なっている。ニューイングランドを舞台にしてはいるが、自らも参加した理想主義的な共同体の体験をもとにして、

作品が書かれているからだ。自己の体験をもとにした「現在」の出来事を描くさいに、ホーソーンは「過去」の世界で成し遂げたような自由な想像力の飛躍を許されなかった。「ブルック・ファーム」という自分の体験した現実の世界が、彼の想像力を規定した。それゆえにホーソーンは、自分の見てきた「ありそうな普通の人間経験の過程」にかなり「忠実に」ならざるをえなかった。序文で「ロマンス」を書くと宣言しながら、かなり色濃く「ノベル」の要素を持ち込まざるをえなかった。そのことは作品の全体で、具体的に自己の体験をそのまま描き込もうとしていることから明らかである⁽¹³⁾。こうした矛盾を抱えていたために、ホーソーンの本編にしては珍しくリアリステックに始まったこの作品も、しかしながら途中で、思わぬ方向転換を強いられることになった。『ブライズデイル・ロマンス』は「最初はノベルとして始まりながら、いつしかそれがロマンスの領域にそれて行った」(リチャード・チェイス) そのことの一つの結果として、この作品でホーソーンは、「理想主義的共同体」とそこに住む興味深い人物を創造しながら、彼らが「作品の中で十分に定着せず、次第に稀薄になって行き、そして物語もお互いあまり関連もない静的な場面……に分散」(同) していく失態を演じたのである⁽¹⁴⁾。この「静的な場面」というのは、具体的には「森の中の仮面舞踏会」とか「銀のヴェールの伝説」などである。つまり、『緋文字』の中の「牧師の寝ずの行」や、『七破風の屋敷』の「アリス・ピンチョン」に相当する章である。これらの章は全体のストーリーからは少しはずれた、いわばエピソード的に挿入されている章で、作者がかなり自由に創造力を働かせ、なおかつ全体のテーマを象徴するように書いているところである。このもっともロマンス的な要素の濃い部分が、あまり脈絡もなく物語の中に混入しているために、全体の調子が変わっていく。もちろんこのほかにも、ホフマンの指摘するような一人称の語り手、カヴァデイルの存在など、考慮に入れるべき点はいくつか残されている。しかし、ホーソーンはこの作品で、「小説家として始めているけれども、終りのほうで寓話を成し遂げようとする不首尾に終った努力の中で、自分を見失っている」(アイヴァー・ウィンターズ) という似たような評価を、どうしても免れることは出来ないようである⁽¹⁵⁾。もっと端的に言えば、「経験と遊離していたために、ホーソーンは小説家になることができなかった」のである⁽¹⁶⁾。アメリカの作家を「ペイル・フェイス」(pale face) と「レッド・スキン」(red skin) とに区分して、「ペイル・フェイス」の代表格としてホーソーンを論じたフィリップ・ラーヴ(Philip Rahv, 1908-1973) もやはり同じような意見であった。せっかく自己の体験を素材に、新しい境地を開きかけていたのに、ホーソーンはその経験を小説としては利用しきれずに、過重にロマンス的な要素を持ち込んで、ついには経験から遊離してしまったのである。

繰り返しになるけれども、ホーソーンという作家はあくまで「ロマンス」を書こうとした作家であり、そのためにはロマンス的な要素を過不足なく、自由に用いることのできる「過去」の世界が必要であった。「現在」を基盤に物語を作りあげようとする、

ホーソーン自らが認めるように、あまりにも現実に規定されて、自由な想像力の飛躍が制限されてしまった。「ノヴェル」を書こうとするなら話は別だが、「ロマンス」を書こうとするときに、これではどうしようもないとホーソーンは考えた。純粋な「おとぎ話」ではなく、「現実の世界とおとぎの国との間の中立地帯」でものを書くためには、「現在」はあまりにも危険な領域であった。「過去」を舞台にして成功した『緋文字』と、「現在」を舞台にして失敗した『ブライズデイル・ロマンス』とは、そのことをもっとも明瞭に暗示している。それでは200年前のニューイングランドから説き起こして、「現在」の物語を書こうとした『七破風の屋敷』では、ホーソーンの「ロマンス」はどのように展開されたであろうか。そのことをこれから見てゆくことにしよう。

II

(1)

ホーソーンは『緋文字』で成功を収めてから一年後、ボストンの同じ出版社、ティクナー・リード・アンド・フィールズ (Tickner, Reed & Fields) から『七破風の屋敷』を出版している。この出版社のジェームス・T・フィールズ (James T. Fields) にあてた手紙の中で、ホーソーンはこの作品が『緋文字』よりも「より多くの注意と熟慮」とを必要としていると書き、思ったほど執筆がはかどっていないことを打ち明けている⁽¹⁷⁾。だが後にホーソーンは、この作品の批評を書いたE. A. ダイキンク (E. A. Duyckinck, 1816-1878) に対して、この作品を「出版することに、それほど気が進まなかったわけではない」と述べている⁽¹⁸⁾。重いテーマを抱えて終る前作と、ハッピー・エンディングで終るこの作品とでは、やはり作者の思い入れにも多少の違いがあったということであろう。しかしこの二つの作品を並べてみると、そうした結末の相違にもかかわらず、それぞれの作品に多くの共通する要素が含まれていることがわかる⁽¹⁹⁾。『緋文字』の出版から半年も経たないうちにこの作品が書き始められていることから、成功を収めた前作の影響が色濃くこの作品に残されているとしても、それ自体は決して不思議なことでもないであろう (ただし成功といっても、金銭的にはそれほどのものではなく、ホーソーン自身は相変わらず創作を続けていかなければならなかった)。

いま述べた『緋文字』と『七破風の屋敷』における共通する要素とは、具体的にはそこに登場する人物や描かれる情景、あるいは作品中で利用される象徴などのことである。その代表的な例を検討していくと、まずヘスターが植民地の監獄から胸に「緋文字A」を付けて登場してくる場面と、ピンチョン大佐 (Colonel Pyncheon) が「七破風の屋敷」の落成記念パーティーの日に、突然死亡する場面との類似性が挙げられる (これらの場面はともに、200年も前のニューイングランドが舞台になっている)。『緋文字』ではヘスターは、胸に付けた「恥のしるし」、すなわち姦通を意味する「A」の文字を何とか人目から隠そうとするのだが、「もう一つのしるし」、すなわち不義の子パール

(Pearl) の存在は隠しようもないことを悟って、「彼女は赤子を片腕に抱き、顔を真っ赤にしながらかんたんに微笑し、物怖じしない視線で、町の人々や近所の人達を見まわして」(2章：鈴木重吉氏訳) いる。一方『七破風の屋敷』では、他人の土地を不正に手に入れ、その犠牲者から血の呪い(「モールの呪い」)をかけられたピンチョン大佐が、その土地に建てた立派な屋敷の落成式の日、植民地のお歴々を含む大勢の人々の前で急死する。そのとき彼は「片手にペンをもって、檜の肘掛け椅子」に腰掛け、「あたかも自分の引きこもっている私室に大胆にも侵入した彼らを、恐ろしい顔をして、憤っているかのような洗面」を作って死亡している(1章)。どちらの場合でも、物語の導入部分で、それぞれの罪——ヘスターの場合には「姦通」、ピンチョン大佐の場合には土地の略奪と職権乱用による犠牲者の迫害——が、彼らを取り巻く「群衆」(Crowd)の目の前で明らかにされている。そしてこの二つの罪は、その罪の形態も本質も異なっているが、どちらもそれに係わった人々の人生を狂わせ、あまつさえ子や子孫にまでその罪科を及ぼしていく。つまり、『緋文字』の場合は、「姦通」という罪によってすべて登場人物が結び付いてゆき、『七破風の屋敷』では、「大佐の罪」がすべての登場人物を結び付けてゆくのである。

ところでホーソーンは人間の心の中に巣くう悪を、これまでも短編の中で執拗に描き出してきたが、その際の悪の「現世的な現われ」としての罪は、やはり人々の目の前で暴かれることが多かった(たとえば「メリー・マウントの五月柱」, “The May-Pole of Merry Mount”, 1836)。そしてそれは、ピューリタンが異教徒たちを迫害する場面とほとんどの場合つながっていた。『緋文字』の中でヘスターを「さらし台」に連れていく教区吏は、大声で見物人に向かって、「不正な行為は日向に引きずり出されるんだ！」(2章)と叫んでいる。またあの「ずるいけれども後悔している偽善者」(11章)、『緋文字』に出てくる牧師、ヘスターの不義の相手方である牧師も、文字どおり死を目の前にすると、それまで欺いてきたピューリタンの教区の人々の前に進み出て、自らの罪を告白し、「人々の前で、この素晴らしい恥辱の中で死ぬる」(23章)ことの喜びを語っていた。ホーソン自身がピューリタンであったかどうかという問題はともかくとして、彼が人間の悪、あるいは罪について思いをめぐらすとき、そこには必ずといってよいほどピューリタンの影が差し込んでいた。

罪の顕在化が「群衆」の目の前で行なわれるというパターンは、ホーソーンの世間の人々に対する、いやもっと正確に言えば、作品の背景となっているピューリタンの植民地社会に対する「ある意識」を反映している。歴史的な事実を述べれば、異教徒に対する過酷な迫害を続けたニューイングランドのピューリタン社会は、1692年に「セイレムの魔女裁判」(Salem Witch Trials)を行ない、ホーソーンの先祖の一人も、その裁判に判事として関与している⁽²⁰⁾。時代の支配的な感情に左右されがちな「群衆」、時として簡単に暴徒と化してしまう「群衆」の狂気と愚かさとは、しばしばホーソーンの作

品の中で手厳しく批判されているが（たとえば、短編「優しい少年」，“The Gentle Boy”，1832）、このような「群衆」、個人個人の特性や理性を埋没させてしまう集団は、おそらくホーソーンにとっては恐怖の対象であり、同時に唾棄すべき存在でもあったのだろう。「群衆」の前で罪を顕在化させようとするホーソーンの意識の裏には、こうした「群衆」への恐怖や憎悪が無意識のうちにも働いていたものと考えられる。さらにいえば、若き日にたえず他人を観察する「霊化させたポール・プライ」（a spiritualized Paul Pry）——「詮索好きな人」——の立場にたち、作品を書き続けていたと告白しているホーソーンは、逆に大勢の人々から観察され、心の中を覗かれる「公衆の面前」というものが、とてつもなく不気味なものに思っていたのかもしれない⁽²¹⁾。

それと同時に社会はまた、当事者の苦悩を尻目に、きわめて冷淡に対応することもあるのをホーソーンは知っていた。『七破風の屋敷』の中で、長い間淑女として隠遁暮らしを送ってきたヘプジバー（Hepzibah）が、老後になって初めて、生活のために小さな店を開くはめになったとき、彼女は世間に対する激しい羞らいと恐れを抱いて店の中で震えていた。しかし、世間を代表する二人の通りすがりの男たちは、何気ない会話の中で、彼女にとっての「息をのむような興味深い出来事」が、世間の人々にとっては「まるで取るに足らぬ、無益な影響力」しか持っていないことを暴露している（3章）。このささやかな挿入的な場面において、ホーソーンは個人と社会との関係における一つの真実、個人は周囲の社会の中で限りなく「無」に近い存在になりうることを、そっと示しているのである。どん欲なまでの好奇心を示すかと思えば、あまりにも冷淡で、無関心な対応もする社会、それをもっとも的確に代表する「群衆」。作品のテーマに関わる罪の顕在化は、それゆえに人間の経験するもっとも劇的な場面である「群衆」の目の前で行なわれるのが、一番自然であったのだろう⁽²²⁾。

次にホーソーンの描く罪を犯した人間は、周囲の「群衆」に対して、決して萎縮し、うなだれるだけの存在ではない。むしろ罪を犯したがゆえに、かえって昂然とした、いわば敵を威圧するような態度を取る。これは自己の犯した罪の重大さに後から気が付き、周囲から指弾されてうろたえるような意志の弱い犯罪者の態度ではない。それはむしろ確信犯ともいうべきものが取る態度であり、ことの重大性を認識しながらも、なおかつ何物かにつき動かされて——ヘスターの場合にはそれは愛の情念であり、ピンチョン大佐の場合には土地への執着、あるいは権力への執着であろうが——罪を犯した人間の姿である。この二人、ヘスターとピンチョン大佐は、ホーソーンの中で平然と「群衆」に対峙できる典型的な人物なのである。さらに詳しく言えば、『緋文字』に描き出されるヘスター像は、「自然に備わっている威厳と強い気力」（2章）を示す女性であり、ことと次第では森の中で、姦通の相手方と密会したおりに、すでに自己の宿命と化した胸の『緋文字』を、ごくあっさりとして外せるほどの行動力と意志の強さを示す女性である。もう一人の人物、『七破風の屋敷』に登場するピンチョン大佐は、「最後まで意志を貫く

鉄のような精力をその特徴とする人物」であり、大佐の野心の犠牲となった老マシュー・モール（Matthew Maule）が、処刑の瞬間に「神様があいつに血をすすらせるぞ」と呪いをかけたときも、「冷酷にその場の光景を見つめ」、「驚きの色ひとつ見せぬ人物」である（1章）。このように罪が顕在化したときの両者の姿は、周囲の好奇と恐怖の入り交じった視線を十分に跳ね返せるほどの強さを示し、兩人とも、「といってもピンチン大佐はすでに死亡しているのだが、決して周りの「群衆」に対してひるんだりはしないのである。『緋文字』でも『七破風の屋敷』でも、このように強い性格の持ち主が、同じように作品の鍵となる罪を犯していることは注目すべきことであろう。

『緋文字』と『七破風の屋敷』には、周囲に同調せず、妥協もしない人物のほかに、こうした人物とは対象的に、たえずビクビクと周囲の人の目を気にし、恐怖にとらわれている男たちが登場している。ヘスターの相手方、牧師のアーサー・ディムズ戴尔と、無実の罪で30年間も牢に閉じ込められていたクリフォード（Clifford）である。ヘスターたちの「鉄の意志」と比較すると、より一層鮮やかにこの二人の脆弱さが見えてくる。アーサーはもともとは「人目を引く容貌の持ち主」で、「珍しいほど真実を愛し、虚偽をひどく嫌って」（11章）いる男であったが、自分の犯した罪の露見を恐れて、「暗い恐怖の色」（9章）をたえず浮かべる男にと変わっている。またクリフォードも、「生まれつき繊細で優雅な顔立ち」を持ち、美に対する激しい愛情を有しながらも、思わぬ罠にかかって、「知性」が枯渇するほどの不幸な体験をし、「腐朽と破滅の薄いヴェール」を通してしか世の中と対峙できない人物に変わっている（7章）。この二人の描写は、実際に罪に関与したか否かという点を除けば、そのまま入れ替えても十分に通用するほどの類似性を示しているだろう。ホーソーンはディムズ戴尔を「ぼんやりとした影」（11章）、クリフォードを人生でほとんど日の目を見なかった「暗い影」（7章）として描きだしてもいるからだ。またこの二人は双方ともに、「死」を契機にしてそれまでの苦悩から解放されている。一方が自ら罪を告白し「死」を迎え、やっとその生涯の苦悩から解放されるのに対して、もう一方は自らを罠に陥れた人物の「死」を契機として、同じように苦悩から解放されている。明らかにホーソーンは、その年令的な差異は別として——ディムズ戴尔はまだ若い牧師であり、クリフォードは60才の老人として描かれているが——クリフォードの中にディムズ戴尔の姿をだぶらせて、知性（感受性）と容貌には恵まれながらも、強く生きていく意志には欠けている男たち、ホーソーンの描く典型的な男性像のひとつを創造したのである。

（2）

『緋文字』には「姦通」の罪を犯した共犯者、ヘスターとディムズ戴尔のほかにもう一人の重要な人物、ある意味では二人の罪の犠牲者であり、それがもとで二人の心の秘密を執拗に探ることになる復習心に燃える男がいる。すなわち裏切られた夫、医師の

チリングワースである。この人物の役割に匹敵する存在を『七破風の屋敷』の中に探してみると、チリングワースほどには強烈ではないが、やはり似たような宿命の糸に結ばれて、恨みの思いを心に残している男たちがいる。大佐の野心の犠牲となった老モールと彼の子孫たちである。このチリングワースとモールの一族は、ともに「復讐心」という悲しい人間の性で結ばれ、また共通する一種の「才能」を付与されている。

チリングワースは自分を裏切ったヘスターとこの相手方のディムズデイルに対する憎しみのあまり、人間の心の中を踏み躪るという「許し難い罪」(Unpardonable Sin)を犯すことになる。しかし彼も、もともとは「生涯を通じて穏やかな気質で、暖かい愛情はなかったけれども優しいところもあり、世間と交わるときには純粹で正しい人」

(10章)であった。その彼がヘスターの裏切りにより、彼自身の言葉を借りれば、「お前が(ヘスターが)初めに一步を誤ったために、災いの種をまいたのだ。だが、その後は全く暗い必然の宿命」(14章)に翻弄されることになってしまう。そして、ディムズデイルの心の中を探るうちに、「ただの傍観者ではなく、主役になり」、「牧師を思うがままに操れるようになって」、徹底的に牧師を苦しみの底に追い込み、ついには牧師に罪の告白をさせることになる(11章)。だが逆に言えば、チリングワースの飽くことなき復讐心があればこそ、ディムズデイルは意志の弱さを克服して、「公衆の面前」で無事に罪の告白を成し遂げ、その魂は解放されるともいえるだろう。

『七破風の屋敷』の中で、「暗い必然の宿命」(Dark Necessity)に翻弄されるのは老モールとその子孫たちである。この物語が200年の時を背景にしているのも、チリングワースの役割が複数の人物に委ねられてるいとも言えようか。最初に登場するのが老モールで、彼はピンチョン大佐と比べれば「名もなき人間に過ぎなかったが、おのれの権利と見なすものを頑強に擁護する」人物であった。この老モールの土地に目を付けた大佐は、彼のことを「魔女」だと言い立てて、「この土地を魔法から清めるのだ」(1章)と称して、彼を魔女裁判かけて処刑する。その際に、老モールが大佐に対して「血の呪い」をかけたことについてはすでに述べた。妻の不義によってチリングワースが復讐の鬼と化したように、老モールも大佐の邪悪な意図により破滅させられたとき、末代にまで累を及ぼす呪いをかけて、復讐を誓ったのである。こうして老モールの復讐はその子孫にと受け継がれていくことになるのだが、このモール家の人々も、やはりチリングワースと同様に、もともとは「個人や一般の人たちに、決して何の悪意も抱いていない、穏やかな、正直な、善意のある家族」(1章)であると描かれている。本来は善良で、人に対して何の悪意も持たぬ人間が、自らが犯したわけでもない罪により「暗い必然の宿命」に巻き込まれていく。ある意味では『緋文字』も『七破風の屋敷』も、この「暗い必然」に巻き込まれたものたちの、そこからの「脱出の物語」と言えるだろう。ついでに言えば、「第一歩」を誤ったために「暗い必然の宿命」を呼び込んだヘスターとは、エデンの園で、悪魔に唆されて禁断の実を口にしたイブであり、『緋文

字』とは「楽園追放」(Paradise Lost)後のイブの物語でもある。これに対して『七破風の屋敷』は、そのハッピー・エンディングのゆえに、「楽園の回復」(Paradise Regained)の物語にも似せられている⁽²³⁾。

さて老モールの次に登場して、彼の恨みを晴らすのがその息子トーマス(Thomas)である。どういう訳だかピンチョンの屋敷の建設を請負うことになったこの息子は、ピンチョン大佐の手に入れた東部の広大な土地の権利書を、大佐の肖像画の裏に隠して、大佐の一族に対する密な復讐を果たしている。この権利書の喪失が200年後のピンチョン大佐の子孫にまで悪影響を及ぼし、ひいては物語の結末を準備する道具立てにもなっている。この次に登場するのがトーマスの息子、老モールにとっては孫に当たる男で、やはり父親と同様に大工を生業としている。祖父の名前を受け継いだこの若いマシュー・モールの復讐については、本分中の挿話として、これまた老モールの子孫に当たる銀板写真家、ホールグレーヴ(Holgrave)によって語られている。東部の広大な土地の権利書の喪失に関して、モールの一族が何かを知っていると考えた当時の屋敷の主人、大佐の孫に当たるジャーヴェーズ・ピンチョン(Gervayse Pyncheon)は、若きマシュー・モールを呼び出して、権利書の所在について彼に尋ねる。するとこの若きモールは、ピンチョンの娘、美しいアリス(Alice)との対話を条件に屋敷の主人の申し入れを承諾する。しかしいったん娘との対話が可能になると、「あたかも劇場の舞台監督のように、夢の中の現象をおのれの意のままに操るといふ不思議な力」、つまり催眠術の力によって、娘の「魂をおのがむくつけき手の中につかみ取って、もてあそんだ」のである(13章)。その結果、アリスは「生命の威厳はことごとく失われ」、「下劣な、卑しい嘲笑」を浴びて、ついには死を迎えることになる(同)。ここにおいて老モールの復讐はもうひとつの成果を挙げることになるのだが、ここで注目すべきことはアリスを催眠術にかけ、その生命を奪った当の人物、若きモールが、アリスの死に際して、「もっとも陰うつな、悲しみに満ちた男」(同)として描かれている点である。「彼にはアリスを卑しめる気持ちはあっても、殺すつもりはなかったからだ」(同) 復讐という結局は報われることのない行為は、それに溺れてしまった人間にも苦い果実を残すばかりだ。この若きモールの姿に、ディムズデイルを追い詰めて、死を賭した告白へと導いていった男、『緋文字』のチリングワースの姿を重ねることは容易であろう。兩人とも復讐の対象を意のままに操ることに喜びを見出したあげく、当の相手がいなくなると、生きてゆく「黒い糧」を失ってしまうからだ。やがて二人とも「悪魔が十分な仕事をみつ付けてくれ、それにふさわしい報酬を払ってくれる地獄」(24章)へと落ちてゆくのだ。

この物語全体の象徴にもなっている「アリス・ピンチョンの章」を語った人物、すなわち銀板写真家のホールグレーヴは、実は初代モールから数えて六代目の子孫である。この人物において、「モールの呪い」は解かれ、200年に渡ったピンチョン家とモール家の確執は終りを告げることになる。だがこれについて述べる前に、先に指摘しておいた

チリングワースとモールの一族が共通に持つ「一種の才能」について、ここであらためて明らかにしておかなければならない。すでに何度も触れてきたことではあるが、チリングワースとモールの一族には一つの共通する才能、すなわち「人の心を自由に操れる才能」が付与されている。チリングワースが「牧師を思うままに動かすことができた」(11章)ように、モールの一族も「神秘的な力」を有し、彼らの目には「不思議な力」が宿っている(13章)。現在では催眠術と呼ばれるこうした力は、初代モールの時代——ピューリタンの植民地の時代——には悪魔的な力とみなされ、こうした力を持っていたがゆえに、老モールはピンチョン大佐の罠にはまって、魔女として処刑されたのである。三代目のモール、アリスを死に追いやった若きモールの復讐の道具も、モール家に遺伝するこの才能であった。復讐を遂げようとするものたちの側にこうした「特種な才能」が与えられ、これに反して復讐の対象となるものの側には、「苦悩する魂」が与えられるということは、ホーソーンの文学を理解するうえで、記憶に留めてよいことかもしれない。ホーソーンは人の心の中を土足で踏み躪るような行為を「許し難い罪」だと断定したが、そのことを自らの作品の中で立証するためには、作者として誰かにその罪を犯させるほかはなかった。そしてそのために、人の心を自由にもてあそべる手段として、当時注目を集めていた催眠術を利用したのである。

もとよりモールの子孫であるホールグレーヴにも、この才能は伝えられていた。それは若きモールとアリスの挿話を語った際に、彼が聞き手のフィービィ(Phoebe)——ピンチョン家の外縁——を思わず催眠術にかけてしまったことで明らかにされる。フィービィは「ただ彼の姿だけを目にし、彼の思想と感情の中にのみ生きることができる」(14章)状態にされてしまう。しかし三代目のモールとは違い、このホールグレーヴはアリスを連想させる「自由で純潔なフィービィの精神を完全に支配」(同)できるチャンスを利用しなかった。彼が「他人の個性を尊重するという稀有にして気高い性質の持ち主」(同)だったからであり、またこの娘を愛してもいたからである。そしてこの時点で、すなわちモールの子孫がピンチョン家の子孫に対して復讐の機会をみずから閉ざした時点で、両家の間に愛が芽生えた時点で、この物語の結末は用意されていたのである。「モールの呪い」は破られ、200年におよぶ怨念の物語は、ここで事実上終わりを告げる。

『緋文字』と『七破風の屋敷』とに共通する要素をもう一つだけあげると、復讐が終り、罪が消えてしまうと、残されたものたちに金銭的な幸福が訪れることがあげられる。『緋文字』では、ディムズデイルの死により生きる糧を失ったチリングワースが、やがて遺産をヘスターとその子パールに委ねて死んでゆく。一方『七破風の屋敷』では、クリフォードを無実の罪で苦しめたピンチョン判事(Judge Pyncheon)が死ぬと、残されたものたちに判事の遺産が転がり込んで、クリフォードも、姉のヘプジバーも、フィービィも、おまけに仇敵のモール家のホールグレーヴまでもが金持ちになってしまう。

『緋文字』ではそれほど強調されてはいないけれども、それぞれの作品の結末にはひとつのハッピー・エンディングが用意されているのである。

(3)

ところで今まで見てきたような人物や、プロットにおける類似性のほかに、『緋文字』と『七破風の屋敷』にはもう一つの重要な共通点がある。それは『緋文字』でも『七破風の屋敷』でも、それぞれに似たような役割を果たす「象徴」が用いられていることである。一つはタイトルにもなっている『緋文字』における「緋文字A」であり、もう一つは『七破風の屋敷』における「ピンチョン大佐の肖像画」である。『緋文字』における「緋文字A」は、もともとは「姦通」を意味する言葉 (Adultery) であったが、物語の進行とともに、それは様々な意味合いを帯びて、最後には「天使」(Angel)、
「可能性のある」(Able) を意味する文字までにその含意が拡大されている。幾度かヘスターの胸から取り外されそうになり、実際に二度までも彼女の胸から外されたこの文字は、しかしついに最後までヘスターの胸に張りつけられたままで、彼女の、そして彼女を取り巻くものたちの宿命と化している。ヘスターの夫、復讐心に燃えるチリングワースがヘスターだけを許したのも、この文字がすでに人間の力を越えた存在であることを認識していたからである。「お前 (ヘスター) のことは緋文字に任せた。それが恨みをはらしてくれなくても、それ以上のことは私には出来ない」(14章) ヘスターの不義の相手方、ディムズデイルにとっても「緋文字」は重い刻印であった。彼から見れば、ヘスターの胸の文字は「自分の胸に付けているものの影」(23章) に過ぎなかった。さらに「緋文字」はヘスターにとって、彼女のアイデンティティそのものにまでなっている。森の中で一度、この「緋文字」が取り外されたとき、ヘスターの娘、パールはその打ち捨てられた「緋文字」を指差しながら、どうしても彼女のもとにやっ来てようとはしなかった。このパールの行動が、ヘスターにとっての「緋文字」の意味を明らかにしている。このように「緋文字」は、すべての登場人物をつなぐ横糸として、またそれぞれの運命を束ねる縦糸として、たえず作品の中で、その暗い光りを放っていた。

『七破風の屋敷』において、「緋文字」と同様な役目を演じているのが、「ピンチョン大佐の肖像画」である。あるいは「大佐の肖像画」の掛かっている屋敷と考えると、結局は同じことである。もとより、「緋文字」と比較すればその象徴の度合いは低く、それほど強調されているわけでもないのだが、『緋文字』において、「緋文字」が担っていた役割の一端を、すなわちその「負の象徴」の役割を担っているのがこの肖像画である。大佐の遺書により、大佐の死んだ部屋の壁に掛けられているこの肖像画は、「七破風の屋敷」とそこに住む人間を支配し、すべてを暗い過去の思い出に結び付けている。「緋文字」がヘスターをいつも監視していたように、「大佐の肖像画」は自分の子孫の行動をたえず暗い壁の中から見詰めている。しかもこの肖像画に描かれている大佐の容貌は、

「邪悪な力」を象徴し、しばしば「邪悪な運命」としても描かれている。この肖像画は、ヘスターの胸に縫い付けられていた「緋文字」と同様に、30年の牢獄暮らしから戻ってきたクリフォードが、必死になって姉のヘプジバーに頼んでも、そう簡単に外してはもらえぬ「象徴」でもある。このようにこの二つの「象徴」は、ともに重たい石のように登場人物の心を抑えつけ、その生きざまを監視し、活動の自由を奪っている。森の中で、ヘスターが胸の「しるし」を取り外したとき、彼女は初めて「恥や苦しみの重荷が魂から消えていく」(18章)のを感じている。また『七破風の屋敷』の終りの章では、長い間ピンチョン大佐の一族を悩ませてきた「モールの呪い」が解かれると、「大佐の肖像画」が「額縁もろとも突然にがたりとはずれて」(21章)、床の上に転がり落ちている。「緋文字」と「ピンチョン大佐の肖像画」は、いずれも「暗い必然」の糸がとぎれるまで、物語の中で「暗い花」(a dark flower)を咲かせていた。しかし、ヘスターが最後に「まだ懺悔が残っている」(24章)と考えて、再び自ら「緋文字」を胸に付けたのに対して、床に転げ落ちた「大佐の肖像画」は、再び屋敷の壁に掛けられることはなかった。このことが『緋文字』の結末と『七破風の屋敷』の結末との違いを——「樂園」が回復したかしないかの違いを——見事に暗示している。

これまで見てきたような『緋文字』と『七破風の屋敷』との類似性とは逆に、両作品の著しい違いを一つだけ述べると、主人公たちの罪への関与の仕方があげられるだろう。『緋文字』では、「姦通」の罪を犯したヘスターとディムズデイル、その結果として生れた不義の子パール、またある意味ではその罪の被害者であり、またその罪を契機としてみずから新しい罪——「許し難い罪」——を犯していくチリングワースなど、全員が「姦通」と、その結果として連鎖反動的に生れた罪に直接的に関与し、それぞれの運命を狂わしている。『緋文字』とは、犯された罪とその結果に対して、いわば当事者の立場に立つものたち、ヘスターとディムズデイル、チリングワースたちの物語なのである。それゆえにこそ彼らは、それぞれの罪によって苦しめられ、罪によって精神的に成長したり清められたり(ヘスターとディムズデイル)、また性格的に破綻したりする(チリングワース)などの因果応報を受けることになっている。

ところが『七破風の屋敷』では、罪に直接的に関与するものたちと、そうではないものたちの二つのグループが存在している。そしてそれぞれのグループは、また二つの系統に分かれている。すなわち、ピンチョン大佐の一族とモールの一族である。罪に関与するものたちのグループの中でピンチョン大佐の一族のものは、初代ピンチョン大佐と、それから6代目に当たる、クリフォードを罠に陥れたピンチョン判事である。ピンチョン大佐は事の発端、モールの土地に野心を抱いて、それを略奪した張本人であり、『緋文字』風にいえば、大佐が「最初の一步」を誤ったために、両家の間に「暗い必然」のつながりを持ち込んだ人物である。大佐から6代目に当たる現在のピンチョン判事は、

同族で「七破風の屋敷」に住むクリフォードに自分の罪をかぶせて30年の牢獄暮らしを送らせ、世間の目を偽って町の有力者として君臨する人物である。この両者はその容貌、性格ともに全く同じように描写され、いずれも不意の病(卒中)で、屋敷の同じ部屋の中で死亡している。そして初代の大佐と、200年後の大佐の生まれ代わりともいえる現在の判事とをつなぐ役割は、先にも述べた「大佐の肖像画」が果たしている。見るものすべてに、そこに描かれた人物の「邪悪な意図」を感知させるこの肖像画は、大佐と判事の不在の間、200年に渡って屋敷に関係したもたちの運命を監視し、屋敷に君臨していた。

これに対してモールの一族の側で罪を犯すもたちは、初代の老モールの息子と、「アリス・ピンチョン」の章で描かれる3代目の若いマシュー・モールである。老モールの息子が犯した罪というのは、大佐の土地の権利書を「大佐の肖像画」の後ろに隠すという、他と比べればいささか他愛もない悪事であるが、これも実はかなり象徴的な行為で、後のクリフォードの受難もこれが原因で起こっている。老モールの孫、3代目のモールが犯す罪は、先にも見てきたように、そのときの屋敷の主人の娘、若く、美しいアリスに催眠術をかけ、自分の意のままにするという罪であった。このように『七破風の屋敷』において罪を犯すもたちは、チリングワースと同様に、やがて「人の心を土足で踏み躪る」という「許し難い罪」を犯していくことになっている。

(4)

こうした罪に直接的に関与している人物とは別に『緋文字』では描かれなかった、みずからが罪を犯したわけでもないのに、先祖の罪によって苦しめられるもたちが『七破風の屋敷』では描かれている。「死んだ祖先の亡霊が……家族の悪霊」(1章)となって、彼らにはとり憑いている。このグループの中で、ピンチョン家を代表するのが「七破風の屋敷」の現在の住人であるヘプジバーとその兄のクリフォードである。彼らは何一つ罪を犯したわけでもないのに、重苦しい運命にさいなまれている。それはただ、彼らが「七破風の屋敷」に住んでいるという理由だけからだ。物語の前半で、圧倒的な迫力と細かい心理描写で描き込まれているこの屋敷の主人であるヘプジバーは、「やせこけた、血色の悪い、老い込んでぎくしゃくした未婚婦人」(2章)で、無実の罪で牢につながれている兄の帰りをただ待ち侘びている女性である。一方30年ぶりに屋敷に戻って来たクリフォードは、「なかば消えかけた残り火」(7章)のように、世間を厭いながら屋敷内に隠れているだけだ。「私たちは亡霊なんだ！人間の間には何の権利も持っていない——呪いを背負っているこの古屋敷、またそうだからこそ、私たち亡霊が宿命として住みつかねばならぬこの古屋敷の中以外には、私たちはどこにも権利を持っていないんだ」(11章) 珍しく教会に行くつもりになったクリフォードが、玄関のドアを開けた瞬間に叫ぶこの言葉が、彼ら二人の偽りのない自己認識なのである。

ところで「七破風の屋敷」にはもう一人のピンチョン、ヘプジバーによって「フィー

ビィはピンチョンではない」(5章)と宣告された田舎娘が住んでいる。彼女は「小鳥のように優雅」で、同時に「新しい平民意識」を身に着けた女性である(同)。『緋文字』のパールを思わせる彼女の存在だけが、この閉ざされた屋敷内で、明るい光の差し込めるところなのだ。しかし、このように陽気で快活なフィービィですら、「悪霊」の住むこの屋敷ではいつまでも元のままではいられない。彼女も「少女らしさがなくなって、もっと女らしく」(12章)なるほかはないのだ。そして、このいかにも純真で無垢な娘も、やはりピンチョン大佐の一族であることを明示する場面が、作者によってそつと挿入されている。それは先にも述べた「アリス・ピンチョン」の話の聞いているうちに、彼女が知らずに「モールの末裔」から催眠術をかけられてしまう場面である。しかし作者は、パールの場合と同様に、彼女まで「悪魔」の手に渡すつもりはまったくなかった。「モールの末裔」であるホールグレーヴは、みずから先祖の恨みを晴らす機会を放棄して、この天使のような娘を救っている。

罪を犯さぬモール家の代表者、銀盤写真家のホールグレーヴは、みずから「傍観者」の立場を自認して、「七破風の屋敷」の運命を見守っている。しかし彼も「モールの末裔」である以上は、先祖から伝わった「秘密」——東部の土地の権利書の所在——を胸の奥に締まったまま、なかなかその秘密を明かそうとはしない。彼がその秘密を明らかにするのは、すべてが終って、全員が「モールの呪い」から解放されたときである。もはや一文の値打ちもない秘密を、彼が後生大事に抱えていたのは、やはり彼も紛れもないモール家の人間であることの何よりの証拠となるであろう。また彼はすでに何度も述べてきたように、これまた先祖から受け継いだ「不思議な才能」、つまり「人の心を自由に操る術」を持ちながら、フィービィの心をほしいままにしなかった人物である。

「モールの呪い」を解いたこの男こそ、この作品における「救世主」であり、「楽園回復」の使命を帯びた人物なのである。それゆえ作者は、「過去の悪霊」の退治法をこの若者に託して、次のように言わせている。「あのおぞましい、嫌悪すべき『過去』」を表している「こんな屋敷は、火によって浄化されるべきだ」(12章)。

こうして物語はみずから復讐の機会を放棄したホールグレーヴとフィービィとが結ばれ、また大佐の「悪霊」にとり憑かれていたヘプジバーとクリフォードが、判事の死によって屋敷から解放され、一気に結末、ハッピー・エンディングへと向かっていく。従来論議的になっていたこの作品のハッピー・エンディングとは、こうした本来罪とは無関係な人々が「暗い必然」から解放されることを意味していた⁽²⁴⁾。『緋文字』が罪の当事者間での物語であるとすれば、『七破風の屋敷』は罪の当事者間の物語から始まって、その罪とは何の関係もない人々が、先祖の罪から解放される物語であった。『緋文字』においては、ディムズデイルが死んでも、ヘスターが残されていた。罪を犯したもう一人の人間がなお残されていた。それゆえにハッピー・エンディングなどは、もともと望むべきもなかったし、作者もそうするつもりなど毛頭なかったであろう。しかし、

『七破風の屋敷』では、罪人はすでに歴史のかなたに消え去り、残されているのはただその「亡霊」だけであった。「亡霊」が消えてしまえば、後に何も残るはずもなかった。『七破風の屋敷』はやはり、「明るい笑い声」で終るのがふさわしいのかもしれない。

註

- (1) たとえば、短編「優しい少年」(1932年)には、『緋文字』の萌芽的な要素が多く見受けられるが、これについては拙論「ニューイングランドの埋もれた宝」(流通経済大学社会学部開校記念論集)を参照されたい。
- (2) 「ブルック・ファーム」については、Henry W. Sams, “*Autobiography of Brook Farm*” (Peter Smith, 1974)、穂積文雄著『ユートピア西と東』(法律文化社)などにその詳しい説明がある。またホーソン夫人の姉であるエリザベス・ピーボディ(Elizabeth P. Peabody, 1804-1894)も、トランスセンデンタリストの機関紙『ダイアル』(The Dial)に、「ウエスト・ロクスベリー共同体の計画」(“Plan of the West Roxbury Community”)という一文を寄せている。
- (3) アイヴァー・ウィンターズ: 工藤昭雄訳、『世界批評体系』(筑摩書房)、p.88.
- (4) Henry James, *Hawthorne* (Cornell University Press, 1956), p. 88, p. 90.
- (5) Ibid., p. 97.
- (6) Terence Martin, *Nathaniel Hawthorne* (Twayne's United States Authors Series, 1965), p. 144.
- (7) アイヴァー・ウィンターズ、前掲訳書、p. 88.
- (8) D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (Penguin Books, 1977), pp. 111-112.
- (9) Ibid., p. 112.
- (10) ダニエル・ホフマン著: 根本治訳、『アメリカ文学の形式とロマンス』(研究社, 1983年)、p. 206.
- (11) Richard Chase, *The American Novel and Its Traditions* (Johns Hopkins U.P., 1957), p. 14.
- (12) Henry James, *Hawthorne*, op. cit., p. 131.
- (13) ホーソンは「ブルック・ファーム」での体験をかなり具体的に利用しているが、それについては拙論「ホーソンの『プライズデイル・ロマンス』」(明治大学大学院紀要)を参照されたい。
- (14) Richard Chase, *The American Novel and Its Traditions*, op. cit., p. 85.
- (15) アイヴァー・ウィンターズ、前掲訳書、p. 97.
- (16) フィリップ・ラーヴ著: 犬飼和雄訳、『文学と直感』(研究社, 1972年)、p. 53.
- (17) January 12, 1851, Hawthorne to Fields, MS, Berg Collection, New York Public Library.
- (18) April 27, 1851, MS, Duyckinck Collection, New York Public Library.
- (19) モーリス・ビービー (Maurice Beebe) は “The Fall of The House of Pyncheon”, *Nineteenth-Century Fiction*, XI (June, 1956), pp. 1-17. の中で、『七破風の屋敷』とポーの「アッシャー家の崩壊」(1839年)との類似性を指摘している。
- (20) ホーソンの先祖にあたるジョン・ホーソン判事 (Judge John Hawthorne) のこと。ホーソンの伝記を書いたメロウによると、「犠牲者のうちの一人が、ギャロウズ・ヒルで処刑され

- る前に、ホーソン判事とその子孫に呪いをかけた」という言い伝えがある。James R. Mellow, *Nathaniel Hawthorne in His Times* (Houghton Mifflin Company, 1980), P.11. を参照。
- (21) Nathaniel Hawthorne, "Sights from a Steeple", *Twice-Told Tales* (Ohio State University Press, 1974), P.192.
- (22) ホーソンの「群衆」に対する「本能的な関心」については、D. K. Anderson, JR., "Hawthorne's Crowds", *Nineteenth-Century Fiction*, VII (June, 1952), pp.39-50. を参照。
- (23) R.W.B. ルーイスは、その著『アメリカのアダム』の中で、「ホーソンはアメリカ人の経験の中に、アダムの物語の再現を見て、また他のいかなる同時代の人よりもアメリカ人はアダムであるという生きた比喩を利用した」と述べている。R.W.B. Lewis, *The American Adam* (The University of Chicago Press, 1955), p.111.
- (24) Terence Martin, *Nathaniel Hawthorne*, op.cit., p.140.