

「ラパチャーニの娘」¹⁾再考 —— ヴェイルをつければ見えるもの

大井 映 史

「ラパチャーニの娘」をホーソーンはフランス人作家オーベピーヌ (M. de l'Aubepine) の作品とし、自らは翻訳家を装って作者とその作風を紹介する前口上から始める。オーベピーヌはホーソーン (hawthorn=さんざし) のフランス語訳である。その名は直ちにホーソーンに繋がるわけで、このトリックは鏡に映るもう一人の自分にフランス人作家としての装いを凝らそうとするものだ。仮面を着けるといふより、ホーソーンお気に入りのヴェイルが掛かるのである。このオーベピーヌを「広くは知られざる」作家として評しながら、その作品を楽しむには「適切な視点」²⁾が必要だとして、ホーソーンは読者をオーベピーヌの世界へ、ヴェイル越しに見るような時空を越えた夢物語の世界へと誘う。さて、蓋を開ければ、「ラパチャーニの娘」は今は昔のイタリアを舞台とする物語だと分かる。オーベピーヌもヴェイルを着けているのである。この作品の語り手は黒子さながら二重のヴェイル⁴⁾をつけたホーソーンだ、ということになるだろうか。ならば、ヴェイル越しの視点こそ、この作品の謎を解く鍵かもしれない。

短篇には稀だが、前口上というヴェイルに読者を物語世界へ導入する役割を担わせるというのは、『緋文字』⁵⁾に代表されるホーソーンの手法⁶⁾である。ここにホーソーンのパューリタンのためらい⁷⁾を、あるいは二枚舌⁸⁾を見ることも不可能ではないだろう。確かに、ホーソーンは二者択一を迫られて決して積極的にはどちらか一方を選べない男の、弱さと救済をテーマに作品を書いた。生身の人間であるホーソーンが作家としての自分に隔たりを感じていたとしても不思議はない。ブルック・ファームに参加したホーソーンにとって、自分の作品が自らその通りだと得心できない作家像を読者に想像させる可能性は居心地の悪い思いを伴ったのかもしれない。アレゴリーやロマンスという額縁¹⁰⁾にこだわる自分の作品との間には二重に齟齬を来したかもしれない。しかし、そういう議論を呼ぶ含みを置く、それがホーソーンの間合い¹¹⁾である。そのスタンスには、むしろ作家が鏡に映じる他者としての自分と、手を離れた作品を見る眼差し¹²⁾を窺い知るべきであろう。

オーベピーヌは、その同胞や外国文学の研究者にも、それほど知られた作家ではない。作家としては「不運な立場」にある、と紹介される。その理由を説明しながら、ホーソ

ーンは「ラパチーニの娘」の読み方を示唆している。

As a writer, he seems to occupy an unfortunate position between the Transcendentalists (who, under one name or another, have their share in all the current literature of the world) and the great body of pen-and-ink men who address the intellect and sympathies of the multitude. If not too refined, at all events too remote, too shadowy, and unsubstantial in his modes of development to suit the taste of the latter class, and yet too popular to satisfy the spiritual or metaphysical requisitions of the former, he must necessarily find himself without an audience, except here and there an individual or possibly an isolated clique. (X 91)

この作家は超絶主義者たちと共に文壇の流行りを行くわけでもなく、かといって一般受けする戯作者たろうとするわけでもない。その中間にあると思われる作家としてのスタンスゆえに不遇だと言うのだ。彼の作品は精神的・形而上学的な探求を欠くものではないが、その割には人気がありすぎて文壇の主流を外れる。人気があると言っても、現実を遊離しすぎる作風は一般大衆の趣向に完全に一致するものではない。問題は作家の素顔が明確に見えないことだ。もちろん、オーベピーヌはホーソーン作品の擬人化でもあるのだから、現実離れして影多く現実感に欠けるものとは、自作品についてのホーソーンのコメントである。彼の作品は社会的・現実的な要請に応えようとするものではないのである。当然、彼の読者は不特定個人が主となり、把握し難い。オーベピーヌの作品を味わうにはそれに相応しい視点が必要だと言い、ホーソーンは己の芸術観を披露して初めて、「ラパチーニの娘」を孤立して立つ個人一人一人に差し出すのだ、と読める。

ここには一つの構図が見える。超絶主義者によって代表される思想家の視点と一般大衆の視点、そして、その中間に孤立して立つオーベピーヌ、すなわち、ホーソーンの語りを持つ視点という構図である。これは『緋文字』の序文、「税関」でホーソーン自身がさらに詳述することになるが、「痣」¹⁴⁾や「美の芸術家」¹⁵⁾にも通じるものである。しかし、ここでは、両極の間であってヴェイルを纏う語りの視点を問題としよう。

「ラパチーニの娘」の序文は、適切な視点を要求することで、普通に読んでいたのでは見落とされるものがあることを暗示する。現実的な視点に疑問を抱かせるホーソーンは、自分の素顔にヴェイルを掛けることで読者のホーソーン像を曇らせる。あるいは、曇ったガラスに投影して自らが想像する世界を読者に呈示しようとするのだ。社会的現実が芸術的リアリティとは次元を異にするものである。ヴェイルを掛けることで逆説的に真が見通せる可能性を訴えて、ホーソーンは読者の共感を求めるのである。¹⁶⁾

「ラパチーニの娘」はラパチーニ博士が手掛ける庭園を舞台とする物語である。この庭園は開口部を二つだけ持っている。一つは隣接する古い建物の上階にある薄暗い部屋の

17) 窓である。パデュア大学で学問を修めるために南部からやって来た青年、ジョバンニ・ガスコンティ (Giovanni Guasconti) は下宿先に定めた部屋の暗さにため息をつく。すると間髪を入れず、案内役のリザベッタ (Lisabetta) が窓から首を突き出して外を見てごらんと誘う。見ると、そこは類稀な美しさを誇る植物が生い茂るすばらしい庭園である。薄暗い部屋とは対照的に、陽光が降り注ぎ、命の源たる泉水の迸る世界が見える。が、ジョバンニは、やがて庭の手入れをするラパチーニの姿を見とめ、その様子から、そこに咲き乱れる植物が、その美しさに比例する毒を持つものだと考えるようになる。読者は、今しばらくジョバンニの目を借りて、この部屋の窓からラパチーニの庭を覗き込み、あれこれと想像を巡らせるしかない。やはりリザベッタが、やがて秘密の通路を開いてジョバンニを庭に送り出すまでは。そこが「現代のエデン」であれ、ラパチーニの恐るべき実験場であれ、「味気ないパデュアの街の真中」¹⁸⁾ にあって、それがジョバンニの視覚が捉えた人間社会からは完全に隔離されたラパチーニの世界である。

ここに自由に入出入りするのラパチーニ博士ただ一人で、その娘ベアトリーチェ (Beatrice) は、この庭に育ってどうやら外の世界とは接触を持ったことがない。グンテの『神曲』への言及に続いて登場するベアトリーチェは理想の女性であることに間違いないはずなのだが、庭園に育つ植物に比せられ、それに優る美しさに目を奪われれば、そこに育つ植物の毒気を遥かに凌ぐ危険を予感させもして、猛毒を有する「怪物」¹⁹⁾ かもしれないという嫌疑をかけられることになる。

この作品の視点はジョバンニが担っている。その目の見て取るものが、はなはだ信用し難いというのが「ラパチーニの娘」のテーマに直結するトリックである。ジョバンニの目には、この庭は現代のエデンとも有毒植物が群生する恐ろしい逆エデンとも映る。そこに生きるベアトリーチェは、天使に見えもし、魔物と見えもする。

“Am I awake? Have I my senses? ... What is this being?— beautiful, shall I call her?— or inexpressibly terrible?” (X 103)

何が現実で何が夢なのか。これは一体何者だ。美しさとは、恐るべき毒か。ジョバンニが陥る倫理的迷宮は、「ぼくの縁者、モリヌー少佐」²⁰⁾ のロビン (Robin) や、グッドマン・ブラウン (Goodman Brown)²¹⁾ が体験する混迷に重なる、善と悪とが分かち難く絡み合う現実である。²²⁾ ジョバンニは善悪を見分けようとする。結論的に、ジョバンニにはついに「適切な視点」からベアトリーチェを捉えることができない。

ジョバンニはラパチーニの庭とベアトリーチェについてあれこれと空想に耽る。恋心を募らせるのと同時に、疑いを深める。ベアトリーチェの身の回りに幾度か不可解な出来事が起こるのを目撃して、ジョバンニは希望と恐怖が交錯する迷妄の世界に陥り、自明性を喪失する。ラパチーニの庭園にせよベアトリーチェにせよ、この世ならぬ不思議がジョバンニに対して有毒と言える心理的な影響を及ぼすのである。

Whether or no Beatrice possessed those terrible attributes — that fatal breath — the affinity with those so beautiful and deadly flowers — which were indicated by what Giovanni had witnessed, she had at least instilled a fierce and subtle poison into his system. (X 105)

ベアトリーチェが庭の植物と同じように、実際に恐ろしい毒を有するものなのかどうか、それを示唆するジョバンニの目が見た出来事が、実際にあったことか夢にすぎないのか、そんなことはどちらでもいいことで、問題は、ジョバンニの心に揺ぎが生じた事実なのだ、というのが引用の主旨である。ベアトリーチェが美しくも恐るべき毒を持つ植物の化身としてジョバンニの空想の中に立ち現れた時、そのベアトリーチェは、ジョバンニの現実強烈で絶妙に作用する「毒」を注ぎ込む。その毒は、すでにアレゴリカルな意味を担っている。社会的な現実がリアリティを失い、ジョバンニは、すでにベアトリーチェの秘密が生み出す影の世界の住人となっているのだ。

ジョバンニの倫理性は、必死になってラパチーニの庭で目撃した出来事を常識の枠内で捕捉しようとする。しかし、期待や不安に基づく判断に納得できるはずがない。語り手は愛でもなく恐怖でもない、愛と恐怖二つに翻弄されるジョバンニの未熟と精神の浅薄さを非難する。ライバルのラパチーニだけでなく、ベアトリーチェまで敵視して中傷するピエトロ・バグリオニ (Pietro Baglioni) の言葉を、自分の後見人であるにもかかわらずジョバンニは言下に退ける勇ましさを発揮しもあるが、ベアトリーチェの正体について判断を保留したまま、さらに妄想が膨らめば、何を信じるべきか、ジョバンニには分からない。グッドマン・ブラウンのように一步踏み出しては後を振り返る。最終的に、バグリオニの助言に縊らざるを得なくなる。

ジョバンニは秘密の通路を案内されて庭に足を踏み入れ、ついにベアトリーチェに向き合う。「自分の目を見たもののほかは何も信じないで」と言うベアトリーチェに、すでに自分の目を見たことを信じたいと思わないジョバンニは、ベアトリーチェの唇が発する言葉だけを信じるよう命じて欲しいと言う。ジョバンニの苦境を察して、ベアトリーチェは顔を赤らめながらも毅然とした態度で言う。

“... Forget whatever you may have fancied in regard to me. If true to the outward senses, still it may be false in its essence. But the words of Beatrice Rappaccini’s lips are true from the depths of the heart outward. Those you may believe!” (X 112)

ベアトリーチェはまさにジョバンニが求めるところを看破している。ベアトリーチェは、彼の妄想を退けようとし、また人間の五感が錯覚を生む可能性を指摘して「本質」に目を向けることの大切さを訴える。果たして、それは人間の五感が捉え得るものではない。²³⁾

己の目が己を欺き得るものであるという不安を抱けばこそベアトリーチェの言葉に信

を置こうとしたはずなのだが、しかし、ジョバンニはベアトリーチェの言葉が明かす真実に気づけず、イニシエーションに失敗する。ベアトリーチェの外面的な美しさに目が眩んだジョバンニにとっては、その体が毒に染まったものかどうか、この世的な事柄にとらわれて、本質に目を向けることができない。ベアトリーチェの魂に触れようとするのが忘れられているのである。語り手が非難する通り、それは愛ではないし、とても不可避な失敗とは言えない。

ベアトリーチェとの逢瀬を重ね、ついに自らの体にも同じ毒が染み込んだことを知ると、ジョバンニは自棄を起こして狂ったようにベアトリーチェを汚く罵る。

“Thou hast done it! Thou hast blasted me! Thou hast filled my veins with poison! Thou hast made me as hateful, as ugly, as loathsome and deadly a creature as thyself,—a world’s wonder of hideous monstrosity! Now — if our breath be happily as fatal to ourselves as to all others — let us join our lips in one kiss of unutterable hatred, and so die!” (X 124)

ジョバンニは、ベアトリーチェが背負う「惨めな運命」²⁴⁾に対する思いやりの心に欠けて、自らの父親の手によって毒性を帯びる体を持つことになったベアトリーチェを、その肉体的な美しさが併せ持つ毒性ゆえに憎悪し、恐ろしい言葉でベアトリーチェの心を踏み躪る、つまり、ジョバンニの心に、最も忌わしい毒のあったことを証することになる。

バグリオーニから預けられた解毒剤を用いて共に毒を消し、呪われたラパチーニの庭を出ようと申し出るジョバンニは、グッドマン・ブラウンと同じ決定的な過ちを犯すのだ。自らが歩を進めて辿りついたラパチーニの庭園、仮に「陰画世界」²⁵⁾と呼ぶなら、そこに彼は陽画世界の物差しを持ち込もうとするのである。ここでは、当然、解毒剤が毒なのだ。ジョバンニを押し止め、ベアトリーチェが一人先に解毒剤を飲んで死ぬという劇的な結末は、ジョバンニへの愛を貫こうとするベアトリーチェの魂の無垢を証すると同時に、「瘧」のエイルマー (Aylmer) 同様、ジョバンニの方は、ベアトリーチェを読み取ることに失敗して、「現在の中の完全なる未来」²⁶⁾を掴み損ねたことを証している。

もっとも、この結末は、ベアトリーチェの体が有毒なものであったことを確定している。現実的な視点に立って読めば、ジョバンニの目はすべてを正しく見て取っていたし、彼の恐怖には根拠があった。たとえ暴言を吐いたとはいえ、自分の体に毒を注ぎ込まれたジョバンニが怒り狂って、何の不思議があろう。彼の解決策の安易を非難することができたとしても、ジョバンニに何の罪があるというのか。

アレゴリーとして読めばジョバンニの罪は明らかである。ジョバンニが憧れまた恐れたベアトリーチェの美しさと毒は、異性の魅力と性に対する禁忌の暗喩である。この作品は、ニーナ・ベイムが指摘する通り、「愛と性のアレゴリー」²⁷⁾が「信仰のアレゴリー」に昇華されるドラマを描いている。ジョバンニは、純潔の証などなくとも、ベアトリー

チェを信じるべきであった。それが愛である。ベアトリーチェの毒性が証されても、それでもジョバンニはやはり、ベアトリーチェの魂の神の手になるものであることを信じて、ベアトリーチェを愛するべきであった。しかし、ジョバンニは、ベアトリーチェの魂から目を背け、その時、神を裏切っているのである。

ベアトリーチェが死に際に遺す言葉は、ジョバンニやラパチャーニの過ったものの見方を決定づけるものである。

“I would fain have been loved, not feared But now it matters not ; I am going, father, where the evil, which thou hast striven to mingle with my being, will pass away like a dream — like the fragrance of these poisonous flowers, which will no longer taint my breath among the flowers of Eden. Farewell, Giovanni ! Thy words of hatred are like lead within my heart — but they, too, will fall away as I ascend. Oh, was there not, from the first, more poison in thy nature than in mine ?” (X 127)

父親に呼びかけて、恐れられるよりも愛される人間でありたかったのだと言うベアトリーチェは、この世でどんな苦しみや悪に晒されようと、仮にこの世で悪の手に落ちて惨めな生涯を強いられようと、事実そうになったのだが、肉体が減んでも魂は神の許に還ることを信じる、実は、その心の美しさにこそ注目すべき娘なのである。対して、ジョバンニは、肉体的には毒性がなかったとしても、外の世界を知らずに育ったベアトリーチェの無垢を、その本性に宿る毒で汚し、人の心に致命的な打撃を与える力を有する、原罪に呪われた存在なのである。

では、ベアトリーチェを庭に隔離し、毒で育てたラパチャーニをどう捉えるべきなのか。ラパチャーニ博士の真実については、結末における彼自身の言葉を手掛かりとしよう。

“My daughter . . . thou art no longer lonely in the world ! Pluck one of those precious gems from thy sister shrub, and bid thy bridegroom wear it in his bosom. It will not harm him now ! My science, and the sympathy between thee and him, have so wrought within his system, that he now stands apart from common men, as thou dost, daughter of my pride and triumph, from ordinary women. Pass on, then, through the world, most dear to one another, and dreadful to all besides !” (X 127)

自らの知識と、ベアトリーチェとジョバンニとの間に生じた交感の相乗効果で今や成功は確実なものとなった。勝利宣言をするかのように、ラパチャーニは花婿を迎えんとする娘を祝福する。ラパチャーニが言う成功とは、ベアトリーチェだけでなくジョバンニもまた普通の人間ではなくなって、これからは愛し合う二人きりで不毛な人間世界を歩んで行ける、二人の行く手を遮るものは何もない、というものだ。それがラパチャーニが実現

を夢に見た世界なら、ラパチーニの庭とは最高に美しくかつ世間にはこの上なく恐ろしい人間を創り出す揺籠、実験場だったということだ。しかし、ラパチーニがここで露呈しているのは、娘に対する父親の偏愛であろう。世間に出ればあらゆる悪に身を晒して抗う術を知らず、普通の女のまま娘が惨めな人生を送らずにすむようにと願い、花婿を迎えれば娘がもはや孤独ではないことを喜ぶ、ここには平凡な父親の心情が明らかだ。ラパチーニの人間社会に対する不信や敵意も明らかだが、彼は持てる学識を駆使して俗世を圧倒する力を娘に授け、娘の無垢を守ろうとした、ある意味でユートピア建設に勤しんだ社会改革主義者の精神を反映している。若い二人の間に愛が成就すれば、世間に出て何人も侵すことのできない、二人だけの楽園が実現されたのかもしれない。

確かに、ラパチーニを楽園の創造者として、これをアダムとイヴが役割を交代した失楽園のアレゴリー²⁸⁾と読むのはおもしろい。しかし、四季の変容を表すウェルトウムヌスの像が置かれたこの庭園をエデンのアナロジーとして捉えるのは無理がある。ラパチーニ自身、二人を世間に送り出そうとはしても決して二人をアダムとイヴになぞらえたりはしない。この庭を人工の楽園と見なすことはできても、そこがそのまま二人にとっての永遠の楽園たり得ないことをラパチーニは知っている。彼は決してエイルマーのように完全性などという理想を追う科学者ではない。彼がバグリオーニに出しぬかれてベアトリーチェを失う結末は皮肉だし惨めである。ジョバンニ同様、ラパチーニは自らが善と悪を規定しようという傲慢さから、己が背負う原罪を省みず、人間的な過ちを犯して楽園を喪失する孤独な学者にすぎないのではないか。

庭の手入れをするラパチーニの様子は、ジョバンニの目に様々な毒を扱う者の姿を明かすものだ。しかし、ラパチーニの庭が実際に有毒植物を育てているとしても、それだけでラパチーニを糾弾することはできない。確かに、この作品において「毒」はすでに象徴性を獲得している。ならば、彼は後のロジャー・チリングワース (Roger Chillingworth)²⁹⁾ や、イーサン・ブランド (Ethan Brand)³⁰⁾ の原型と言えるかもしれない。では、すべてラパチーニが過った目的のために悪意から仕組んだことだと言えるのか。その可能性は、ジョバンニの想像からは遠く、またバグリオーニの警告の核心を為して、語りの裏に微妙に暗示される。が、ラパチーニに対抗するバグリオーニが、彼の目には冷酷非情な狂気の科学者、恐るべきラパチーニの手から友人の息子を救い出すために、ジョバンニに解毒剤の使用を勧めてまんまとラパチーニを出し抜くことに成功すると、最後の最後、ジョバンニの部屋の窓から首を突き出し、ラパチーニの失敗を見て狂喜するという冷酷非情、悪鬼性を剥き出しにする。ジョバンニを巻き込んでラパチーニを落とし入れる奸計の、バグリオーニにあった可能性も否定できなくなる。むしろ、悪役としてはバグリオーニの方が上なのだ。ならば「狂気の科学者」としてのラパチーニ評は、ホーソーンが頻繁に描く医者や学者を連想させて信憑性がないわけではないが、

ここでは説得力を欠き、「科学のアレゴリー」としての読みは、この作品では主旋律を奏でない。ラパチャーニの毒に冒され、今やバグリオーニの解毒剤も致命的な毒となることを知るジョバンニがたった一人取り残される、この結末がジョバンニの死に匹敵するものだとすれば、毒と解毒剤とで相争い、結果的に若い二人の命を奪った二人の学者は、むしろ『ロミオとジュリエット』における両家の家長のように見える。

ただ、ラパチャーニは何度か影のように潜んで、ジョバンニを観察する姿を見せる。その怪しさ、不気味さは、この作品にゴシック・ロマンの雰囲気をもたせて効果的だが、ラパチャーニはジョバンニに見られていてもそれと気づかぬ振りをして見る者、人に気づかれることなく見る存在として重要である。その目は、ヴェイルの背後に隠れているのだ。ただし、彼が見るものは限られている。自らの手になる庭の植物群と娘と、そしてジョバンニ。これら三者を結び合わせて、俗世界に敵意を抱くラパチャーニが夢見ているのはアメリカであろう。その背後に、ラパチャーニから目を離さないバグリオーニがいる。

目を引くものがあって、見る目と見て取られるもの、目と精神との測り難い距離をジョバンニはさ迷う。目に見えるものと見えないものがあって、実体とその影の変容にジョバンニは悩まされる。ジョバンニの視点は薄暗い部屋から明るい庭へと飛び出すのだけれども、非常に受け身なものだと言える。ジョバンニはだまされやすい目の持ち主であって、その目は、だまされまいとして我が目を疑い、自らを混乱に落とし入れる。

二つの視点の間に立って、語り手の目はジョバンニの意識深くに入り込んで、その目が見たままの映像と、ジョバンニの心の中に展開する空想との、その意味的な隔たり、もしくは逆転を明かすものである。ジョバンニの意識というヴェイルを持つ視点は、ジョバンニの現実と空想、二つの視覚が捉える映像を組み合わせ、さらに妖しく見掛け上の変容を遂げる「本質」の捉え難さを教唆する。白か黒か、どちらとも言えない状況、どちらでもあるという状況が妄想の温床であり、ジョバンニの実存的地獄である。また、この語りは、ラパチャーニをジョバンニの空想やバグリオーニの中傷というヴェイル越しに見せて、読者の想像力を掻き立て、謎めいた人物に仕立て上げる。ベアトリーチェとの関わりについては特に疑惑を喚起し、一面的な解釈では満足させない効果を発揮する。

そもそも、この作品は『緋文字』や『ブライズデイル・ロマンス』³¹⁾以上に「ロマンス」というに相応しい物語である。だから、現実的な視点に対しては懐疑的な前口上が置かれていたのではなかったか。確かに、ラパチャーニの世界にあって異彩を放つベアトリーチェは、その庭同様、外界との接触を持たない非現実そのものなのである。

ベアトリーチェは庭の植物について尋ねられると、とても素直に「父が創った」³²⁾のだと応じ、さらに、ラパチャーニのことを次のように語る。

“He is a man fearfully acquainted with the secrets of nature... and, at the hour when I first drew breath, this plant sprang from the soil, the offspring

of his science, of his intellect, while I was but his earthly child. Approach it not! ... It has qualities that you little dream of. But I, dearest Giovanni—— I grew up and blossomed with the plant, and was nourished with its breath. It was my sister, and I loved it with a human affection; for——alas! hast thou not suspected it? there was an awful doom.” (X 123)

ベアトリーチェは、ラパチーニの知力が生んだ植物群の中でも最も絢爛に輝く灌木と時を同じくして誕生し、その灌木とは双子の姉妹同然に育って花を咲かせたのだと言う。その呼気を吸って育った灌木を、ベアトリーチェは「人間の」情けを掛けて愛して来た。同じ「土」から生まれた同胞だからである。しかし、そこに恐るべき宿命があったのだと言うベアトリーチェは、その灌木の呼気が外部の人間には有毒なものであることを示し、また自らも同じ毒性を持つがゆえに、人間の世界へと庭を出ること能わず、ラパチーニの庭の中でしか生きられないことを嘆いている。

しかし、もっと深読みすれば、ラパチーニの知性が生んだ灌木と同じ、あるいはそれを遥かに凌ぐ、ベアトリーチェはラパチーニの実験の精華であり、ラパチーニが造り出した人造人間かもしれない。ベアトリーチェは自らについてはラパチーニの科学が生んだことを否定するが、父と母とではなく、「父の子」だと言うのである。ベアトリーチェの正体は、「怪物」(monster)か「魔物」(demon)かと疑われるが、その呼び方はフランケンシュタイン³³⁾(Frankenstein)が自ら造り出した人造人間に与えているものと同じである。³⁴⁾

ベアトリーチェがアンドロイドである可能性は「ラパチーニの娘」に現代的なテーマを付加する。フランケンシュタインが造り出した怪物は人間の心を持ちながら、その醜さによって呪われている。ベアトリーチェが、その美しさによって呪われているのとは対照的だが、ともに人間の心を持っているという点で共通するし、心があれば、それは怪物ではなく、神の御業の延長線上にあって、人間なのだという考え方においても両者は一致する。たとえ人間の子であっても、心がなければ人間ではないというテーマは、20世紀に入って『アンドロイドは電気羊の夢を見るか』³⁵⁾にも継承されている。このサイエンス・フィクションでは、感情移入能力(empathy)を測定するテストによって人間と非人間を区別する。これはホーソーンが訴える人間の共感能力を髣髴させて、人間の条件を規定するものだ。

語り手の前口上に続いて、つまりヴェイルを着けて読者は空想の見世物箱³⁶⁾を覗き込む。そこにはこの世のものとは思えない不思議な庭園が見える。その美しさは、リアリズムが現実を模写するように描き出す映画的なリアリティとは次元の違うものだ。ラパチーニの庭園の中央に置かれた灌木は美の芸術家が創り出した蝶と同様、自ら光を放って目に映るものとなる。豊かな生命力を漲らせて光輝くベアトリーチェも、他の登場人物た

ちもみな、夢とも現ともつかぬ架空のエデンをさ迷う影である。その影たちの後を追ひ、読者もまた夢か現か定かならぬ世界を漂い、「ラパチャーニの娘」が繰り広げる物語の一体何が真実なのか、ロマンスという語りのヴェイル越しに、明晰性を追い求める。そこに繰り広げられるドラマは、バグリオーニによって代表される現実的な視点と、ラパチャーニが代表する非現実性、想像力が描く夢との相克だと言える。現実的な視点、つまり、ヴェイルをつけない視点からは何も見通すことができない。この庭は、人間の五感が捉え得る世界ではない。憶測が憶測を呼んで、空想は千変万化して混乱を増すばかりである。しかし、ラパチャーニの失敗も、その庭にジョバンニという現実を引き入れようとしたところにある。そこは、孤独な世界なのである。

ラパチャーニの庭に飛び込んだジョバンニがベアトリーチェという花を枯らせる結末は悲劇的だが、ベアトリーチェの死が人間の本性に致命的な毒の潜むことを教える時、物語はアレゴリカルな意味を獲得し、神学と美学との対立を超えて、現実に向かって開かれる。美しき怪物、ベアトリーチェは自ら解毒剤を飲んで死ぬのである。非現実性は現実となって、バグリオーニが狂喜する。これは美の芸術のアレゴリーである。

「ラパチャーニの娘」は、実際的な視点と想像する視点が互いに譲らぬ心の世界を描いている。前口上やアレゴリーという窓枠を通して、ラパチャーニの庭は、辛うじて現実世界に繋がるものだ。ヴェイルを纏う語りの視点は日常的な視界に影を落とし、薄明の向こうに影たちの相貌を捉える。ラパチャーニの庭園に展開する倫理と審美との表裏的変容と逆転を捉えて、そこには致命的な毒とともに、永遠が見えることを明らかにするのである。

註

- 1) “Rappaccini’s Daughter” (1844)
ホーソンからの引用はすべて *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne* (Columbus: Ohio Univ. Press, 1962-) による。引用の際は引用文末尾のカッコに巻数とページ数のみを記す。
- 2) (原文) “the proper point of view” (X 92)
- 3) ホレヘ・ルイス・ボルヘスは『異端審問』(中村健二訳、東京：晶文社、1994) でホーソン芸術の謎を解く鍵として「夢」を取り上げる。
- 4) “The Minister’s Black Veil” (1830) の主人公、フーパー師 (Mr. Hooper) が顔を覆うヴェイルが連想される。
- 5) *The Scarlet Letter*, 1850
- 6) 「税関」 (“The Custom-House”) は『緋文字』の序文というに留まらず、それ自体一個の読み物と言える仕上がりようだが、ホーソンが自画像を描いて読者に呈示するという点では「ラパチャーニの娘」に冠せられた前口上と同じである。ホーソンの自己評価はいずれにおいても謙虚なものだ。そこで読者が出会うホーソンは決して自信に満ちた大作家ではない。むしろ、「税関」でスケッチされる人物や彼が描く架空の登場人物たち同様、不

完全さを露呈して惑う一人の売れない作家にすぎない。そういう立場に身を置けばこそ、自分の作品との間に一定の距離を置き、読者と肩を並べて物語の世界に遊ぶことができる。しかし、もちろん、読者の傍らに立つホーソーンは、前口上を通じて作り上げられた語り手だと考えるべきである。

『緋文字』の世界は「税関」での随筆調の語りに綻びが生じて開かれる。ホーソーンは、税関在職中に「運よく」発見した小さな包みに言及し、その「神秘的な」包みの中に襤褸切れ同然の緋色の布、大文字のAの形をした布が現れた時の驚きを語って物語の世界への導入を図る。Aの文字の両足の長さを正確に計ると、ぴったり3インチと4分の1。この実際性は、作者がその布を胸に当てて、それがまるで焼けた鉄でできているかのような、燃える火の熱を伝える段になって逆転される。現実から物語の世界へ、ここには、日常に暮らす精神が時間の壁を越えて別世界へと想像の翼を広げる瞬間が設えられている。

- 7) 「税関」にはピューリタンとして渡米した先祖の亡霊が作家を生業とするホーソーンを非難するくだりがある。ボルヘスはここを引用して、作家という仕事に対するホーソーン自身の内心のためらいを指摘する。ボルヘスの着眼は、それが「昔から論議的になっている倫理と審美との、お望みなら神学と美学との対立に遡るもの」だという点だ。先祖との血の繋がりを運命的なものともみなすホーソーンの語りは、確かに、ボルヘスが指摘する葛藤の告白だと読める。

ならば、これに先立つ「ラパチーニの娘」の前口上での「アレゴリー癖」に関するコメントも、自らの血に刻まれたピューリタニティへの言及であり、倫理と審美、神学と美学との間に立っての、ホーソーンの仕事としての態度表明として読めるであろう。

ホーソーンはオーベピーヌのアレゴリー好みについて言及し、それがいかに氏の評判を損っているかを次のように語る。

His writings... might have won him greater reputation but for an inveterate love of allegory, which is apt to invest his plots and characters with the aspect of scenery and people in the clouds, and to steal away the human warmth out of his conceptions. (X 91-92)

それが「常習的」なものであると言われれば、読者にはそれを受け入れるか、さもなくばオーベピーヌの本を投げ捨てるしかない。どうやらホーソーンは、自らが描く登場人物や情景が現実を遊離して雲間に霞んで見える傾向を生じたとしても、それでもアレゴリカルな表現に固執するのだ。その血の要請に応じて、ホーソーンは着想を寓話化する。夢物語に倫理的・神学的なコメントを加え、しばしば人間心理を解説する語りを前面に押し出して物語に介入する。ホーソーンは決してピューリタン作家ではないけれども、ピューリタンから受け継いだ遺産を捨てようとはせず、その語り口に生かそうとした。アレゴリーを書くのではない。アレゴリカルな表現に己のスタイルを見出しているのである。

ボルヘスはホーソーン作品に十九世紀末を先取りする要素を指摘するが、ホーソーンは芸術のための芸術に携わろうとしたわけではない。だからと言ってももちろん、芸術性より倫理や神学を喧伝する作品を書こうとしたわけでもない。ホーソーンのこだわりは、皮肉というより興味深いことに正教信奉 (Orthodoxy) だと言える。その語りゆえに、登場人物なり情景は現実感を失い希薄化するかもしれない。しかし、よく考えれば、それが昼日中に振り返られる夢のあり様であり、日常社会を生きる者の夢に対する評価である。もちろん、夢は月明かりの中ではまた異なる様相を呈して蘇る。

ホーソーンは「税関」でロマンス作家の創作現場を描いているが、ホーソーンが「中立地帯」(a neutral territory) と呼ぶ月明に照らされた部屋では、あらゆる物はその姿を変える。そこには夢も現実もない。現実を遊離して希薄化した存在も、社会的日常の中で疑いようのない実在を確信していたはずのものも、同じ次元で目に映るものとなる。「われわれ

は亡霊のごとき影にすぎない」、シェイクスピア的な認識の許では、实在自体が希薄なものなのであって、仮に寓話化が登場人物たちの存在感を損なったとしても、逆説的に、それは架空の登場人物を實在に近づけることなのだ。この認識は作家の語りを特徴づけるものだし、ホーソーン作品を楽しむには欠かせない「適切な視点」なのだと言えよう。

- 8) Lawrence, D. H., *Selected Literary Criticism*, London: Heinemann, 1956.
- 9) たとえば、“Roger Malvin’s Burial” (1832) の Reuben がそうだ。
- 10) 語り手のメイクとセッティング、舞台の枠組みや幕の上げ下げなどを決めて、観客が受け止めるリアリティを操る舞台演出家のように、読者との間に共感の橋を架けることを一義として、ホーソーンは前口上を通じてヴェイルを纏う語りの視点を明かすことをする。およそ前口上というものは、作品を枠に納めて絵画の額縁に相当するものだとすれば、「ロマンス」だとか「心の寓話」だとか、タイトルに添えられるジャンル分けは、さらに作品の性格を規定しようとするものだ。長編では章毎にタイトルがつく。確かに、ホーソーンは縁取りにこだわりを持つ作家なのだ。山本雅は、『アメリカ社会の批評家としてのホーソーン：アメリカ社会とロマンス』（広島：溪水社、1996）で「ラパチャーニの娘」の絵画的性に言及するが、仕切られた場面の中で、ホーソーンが描く絵は映画ではなく、絵画的であるというより演劇的である。照明を浴びて浮かび上がるものと背後の闇に紛れるものがあり、印象的なアクションとシェイクスピアを思わせる台詞がある。
- 11) Stubbs, John Caldwell (*The Pursuit of Form: A Study of Hawthorne and the Romance*, Urbana: Univ. of Illinois Press, 1970) は、“artistic distance” という言葉を鍵にホーソーンのロマンスを解明しようとする。
- 12) 桂田重利、『まなざしのモチーフ：近代意識と表現』（東京：近代文芸社、1984）参照。
- 13) そういえば『緋文字』の第一章、「獄舎の門」でも、そこに茨の茂みを見つけた語り手ホーソーンは、その花を手折って読者に差し出すことをする。(I 48)
- 14) “The Birth-mark” (1843)
- 15) “The Artist of the Beautiful” (1844)
- 16) 共感 (“sympathy”) はホーソーン作品を読み解くキーワードの一つで、読者に対してホーソーンは常々共感の鎖で繋がれることを願っている。「ラパチャーニの娘」の前口上では読者に「適切な視点」を要求するが、それは知的理解を求めてのことではなく、オーベピーヌの作品の楽しみ方を伝えるためだ。たとえそれが暗い共感の鎖であれ、心と心を重ね合わせるものがホーソーン作品にあって人間の条件を規定する重要な前提である。たとえば、「牧師の黒いヴェイル」におけるフーパー師の婚約者エリザベスに対する言葉が、共感なしにはあまりに孤独な人間存在の恐怖を訴える。

“Have patience with me, Elizabeth! ... Do not desert me, though this veil must be between us here on earth. Be mine, and hereafter there shall be no veil over my face, no darkness between our souls! It is but a mortal veil—it is not for eternity! Oh! you know not how lonely I am, and how frightened to be alone behind my black veil. Do not leave me in this miserable obscurity for ever!”
(IX 47)

これは、この世では不可避免的に、素顔を半ば隠す黒いヴェイルが人と人の結びつきの間に介在することを主張するものだ。人と人の結びつきが魂と魂の結びつきにならない限り、黒いヴェイルを取るなど叶わない。つまり、天国ならばともかく、この世では、人はたとえ互いをどんなに愛し合っていたとしても、ヴェイル越しに互いを愛し合わなければならない。黒いヴェイルがあるからといって人が互いに愛し合えないのであれば、それはどんなに孤独で恐ろしいことか。それが「寓話」 (“A Parable”) として呈示されるこの作品のモチーフである。

「牧師の黒いヴェイル」は、その着想におもしろさがある。何を思い立ったのか、何があったのか、ある日突然ヴェイルをつけて現れた牧師は、ついに死に臨んでもヴェイルを取ろうとはしない。傍らに年老いたエリザベスの姿のあることが大いなる救いだが、彼はヴェイルをつけたまま墓に葬られ、朽ちて行くことになる。その末期は、想像すればこれほど恐ろしくおぞましいものもない。しかし理性的に考えれば、いくらピューリタンの牧師がすることだと言っても現実感を欠いて、むしろ、ばかげた奇行である。この作品を写實的・映画的に読むのは難しい。なぜなら、ここでは何よりも黒いヴェイルが、常に視界を遮って揺れているのだから。「信仰のアレゴリー」と読めるこの作品で、想像する目に映るものはもっと誇張された、演劇的な情景である。読者は暗いヴェイルの内側からフーパー師を追い、フーパー師の素顔が見えずとも彼の秘められた深い思いに、魂に共感する必要がある。つまり、ヴェイルがあればこそ、愛を求め、魂に触れようとする事ができるのだ。

- 17) (原文) “a high and gloomy chamber of an old edifice” (X 93)
- 18) (原文) “the heart of the barren city” (X 98)
- 19) 少なからぬ批評家が Beatrice Cenci に繋がる可能性を議論している。
- 20) “My Kinsman, Major Molineux” (1832)
- 21) “Young Goodman Brown” (1835)
- 22) 小山敏三郎は『ホーソーンの世界』(東京：萩書房、1967)で John Milton の *Areopagitica* を引き合いに出し、ジョバンニの失敗を通じてホーソーンが「人間の不可避な悲劇性」を描き出していると言う。
- 23) (原文) “There is something truer and more real, than what we can see with the eyes, and touch with the finger.” (X 120)
- 24) (原文) “an awful doom” (X 123)
- 25) 酒本雅之、『ホーソーン：陰画世界への旅』(東京：冬樹社、1977) 参照。
- 26) (原文) “the perfect Future in the present” (X 56). なお、このテーマについては青山義孝、『ホーソーン研究：時間と空間と終末論的想像力』(東京：英宝社、1991)を参照。
- 27) Baym, Nina, *The Shape of Hawthorne's Career*, Ithaca: Cornell UP, 1976.
- 28) Donohue, Agnes M., *Hawthorne: Calvin's Ironic Stepchild*, Ohio: The Kent State Univ. P., 1985.
- 29) *The Scarlet Letter*
- 30) “Ethan Brand” (1950)
- 31) *The Blithedale Romance*, 1852
- 32) (原文) “My father created it.”
- 33) Shelley, Mary, “Frankenstein” (1815), *Three Gothic Novels*, London: Penguin Books, 1968.
- 34) “Drowne's Wooden Image” (1844) や “Feathertop” (1852) など、ホーソーンの主人公は必ずしも人間とは限らない。いや、心があれば、それは人間でなくても人間と同じ者なのだ。
- 35) Philip, K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), Tokyo: Kodansha, Kodansha World Books-7, 1995.
- 36) “Fancy's Show Box” (1837)