

## The Marble Faun におけるアルカディア的瞬間

小 田 敦 子

**要旨** *The Marble Faun* はホーソンがローマで見た、青年の姿をした大理石の牧神像から発想された。この像は人間の中に潜む動物性の謎、人間に潜在する自然生命から、生命の本当の姿を考えるヒントをホーソンに与えた。牧神像は自然と人間との調和であるアルカディアを瞬間として捉え、それを大理石に永続化したものと説明される時、それはホーソンの書くロマンス *The Marble Faun* を語ったに等しい。牧神像がロマンス的な想像力をよく表現しうることを彼は発見した。*The Marble Faun* は膨大な量のローマの観光案内書とも「アダムの墮落」の寓話ともみえる作品である。しかし、ホーソンが牧神像にみてとった観念を作品全体に重ねあわせてみると、それは人間にとって本当の生命とは何であるかを言葉によって造型していく過程であることがわかる。ロマンスの特徴である日常感覚を越えた「中間地帯」はアルカディア的瞬間として彫刻の比喩で表現される。そのような瞬間が三度設けられているのは、この作品が大理石像が完成するまでの三段階にのっっているためと考えられる。その三段階が生と死から再生という過程に喩えられるよう、*The Marble Faun* はアルカディア的生命を、死の運命を生に変換しようとする想像力として捉えようとする試みである。この想像力は神との関わりをもたないという意味で人間的な想像力であり、それがホーソン自身の芸術観の基盤でもあることを明らかにする。

### I

*The Marble Faun ; or The Romance of Monte Beni* (1860)<sup>(1)</sup> は Hawthorne が完成した四つの長篇の最後のものである。前三作を1850年から52年の間に出版した後、ホーソンはイギリス領事の職につく。領事を辞任後イタリアに滞在したときの体験をもとに、この作品は長篇でははじめて外国を舞台にして書かれた。しかし、その体験を小説にする方法は、最初の長篇 *The Scarlet Letter* から一貫して「ロマンス作家」のものである。

*The Marble Faun* の発想の核心にはその題名が示す通り、ホーソンがローマのカピトリヌ博物館で見た古代ギリシアの彫刻家 Praxiteles の牧神像がある。この像は牧神とはいうものの、僅かに尖った耳以外は青年の立像と変わるところがなかった。動物性の謎を秘めて人間の姿をした牧神像をうんだプラクシテレスの想像力について、*The Marble Faun* の語り手である作家ホーソンは以下のように述べる。

…in a word, a sculptor and a poet too—could have first dreamed of a Faun in this guise, and then have succeeded in *imprisoning the sportive and frisky thing, in marble. Neither man nor animal, and yet no monster, but a being in whom both races meet, on friendly ground!* The idea grows coarse, as we handle it, and hardens in our grasp. (MF, p.10)

まず、人間と動物との間にあって両者の性質が理想的に融合した生き物に、ホーソンは人間の生命の原型である、自然と人間とが調和するアルカディア的生命の愉悦を認める。それか

ら、「陽気なはしゃぎ好きを大理石に閉じこめる」という表現が暗示するのは、そのアルカディア的生命の瞬間性である。自然生命の無垢な喜びが一瞬後には動物の怒りに、或いは暴力的な力に変わりうることを、生の愉悦が死をひき起す力に変わりうることをこの表現は暗示している。アルカディアはただの野性ではなく、自然生命の人間化に調和がうまれる幸福な瞬間であることが、この像から読みとれる。

パストラルの伝統においては、最初「Virgilがアルカディアを発見した」とき、それは人間の生命を脅かす不協和な現実が想像させた対極の世界、死すべき人間の思い描く永生の夢になった。以来、アルカディアは夢と現実或いは生と死の「両義性」をひめた表現として存在する。<sup>(3)</sup> ホーソンが認めたアルカディアの瞬間性は、その両義性と分ち難くつながっている。アルカディアの生を生きさせるのもそれを消すのも、いつ現われるかわからない生命に固有の死が原因するという認識が、アルカディアの両義性と瞬間性にはある。

プラクシテレスの想像力として呈示された以上の観念は、実はむしろそう読みとったホーソン自身の想像力が捉える生命の形を現わすものだ。大理石像を実際に作中に登場させる際、ホーソンは *Notebooks* にあるこの像の記述を敷衍して、<sup>(4)</sup> 彼の小説の特徴である「ロマンス」的な想像力として説明し直している。つまり、大理石像を使うと、ホーソンのロマンスが捉えようとする“genuine life” (303) がよく表現できることを発見したのだ。前出の引用は次あげる *The Scarlet Letter* の序文“The Custom-House”からの引用との類似が明らかである。

Thus, therefore, the floor of our familiar room has become a *neutral territory, somewhere between the real world and the fairy-land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other.* Ghosts might enter here, without affrighting us. (SL, p.36)<sup>(5)</sup>

ロマンスは、“actual”な実体から成る現実を再現することが基本であるノヴェルと違って、現実ともお伽の国ともつかない、現実と想像とがいきりまじる「中間地帯」を描く小説である。昼間見慣れた部屋が月の光に照らしだされる光景が象徴するように、見慣れたものが日常感覚で捉えうる実体を失って、知性によって認識されねばならない「見知らぬ遠いもの」(SL, P.35)になる。結局「中間地帯」が問題にするのは、「物理的な場所というよりは心の状態」である。<sup>(6)</sup> 感覚と知性、肉体と精神が二分されるのではなく、その境界が曖昧になるところに「中間地帯」はある。それは肉体とも精神ともつかない思い、生命の深い感覚に通じる意識、しばしば無意識の領域にふれる意識といえよう。ホーソンがプラクシテレスの像に想像したのも、日常感覚には隠れている人間と動物が出会う自然生命の領域である。像の表わす観念を手で把もうとするとその本質が失われ硬くなってしまおうというのも、それが表層意識にとっては「見知らぬ遠い」無意識にふれるものであることを示唆する。

また、瞬間性ということについても、ロマンスの属性として考えられている。同じく“The Custom-House”の中でなぜノヴェルを書かないかを弁明する際、ホーソンはノヴェルの定義として、日常生活を本に喩えてみる。次の引用の中の“book”が実際に書かれたものであるなら、それは最良のノヴェルになる。

A better book than I shall ever write was there; leaf after leaf presenting itself to me,

just as it was written out by the reality of the flitting hour, and vanishing as fast as written, only because my brain wanted the insight and my hand the cunning to transcribe it. (SL, p.37)

ノヴェルが実現すべきものは「飛び去りゆく時間をもつ現実性」である。それに対して、ホーソンがよく使う言葉は書かれるが早いか消えていく「瞬間」であり、*The Marble Faun* でも“flitting moment” (312, 435)をはじめ「瞬間」という言葉が繰り返し現われる。同じ死に向って消えていく短い時間にしても、“hour”と“moment”では語感が違い、ホーソンは意識的に使い分けている。ノヴェルの“the flitting hour”には「光を通さない物質」(SL,37)や手応えのある実体から成る、ある程度強固な日常世界を対象にしている意識の反映がある。無意識の領域を扱うにしても、堅固な世界から出発するノヴェルの場合、その存在は客観的に保証され認識可能なものになりうる。しかし、ロマンスの“the flitting moment”は存在そのものが疑われていることを表わす。「見知らぬ遠いもの」であるために認識されないまま、形を変え消えていくものとして無意識は捉えられる。ロマンスは“the reality of the flitting moment”を、つまり、確たる存在感に欠けたいわば非現実の現実性の認識をめざす。

それ故、無意識にある生死の両義性と瞬間性を大理石に閉じこめえた大理石像は、ホーソンのロマンス的想像力が捉える生命の理想を象徴するものになる。大理石像が内包する瞬間を永続化するという観念は、ホーソンの“the reality of the flitting moment”を認知するという創作意識そのものである。さらに、認知するだけでなく文字通り「永続化する」、認識されないまま消える運命にある瞬間を永遠に残すものとするならば、大理石像は非常に挑戦的な作家の想像力を表現しうるものといえよう。

実際、瞬間の永続化として大理石像を考えていたことは、牧神像と並べて導入される『瀕死のガリア人』の像の記述からもわかる。牧神が生の喜びを表わすのに対し、これは死を目前にした「飛び去ってゆく瞬間」(16)の苦悶を、高貴な生の姿として「永遠の静止状態」(16)においたものだ。およそ正反対のようであるが、この二つの像は共に生死の交錯する根源的状况の中で捉えられた偽りのない生の姿“genuine life”を示している点では共通している。しかし、ホーソンが前者の喜びによりひかれるのは、苦痛と悲哀に満ちた世界では、生の喜びの瞬間を永続化する試みが、より積極的に挑戦の姿勢を示すと考えられるからだ。

ホーソンが大理石像の内包する瞬間と永遠の共存に関心をもつのは、石の国ヨーロッパ特にこの作品の舞台となった「永遠の都ローマ」から受けた印象があるだろう。*The Marble Faun* という題の他に“Marble and Life”という題も考えられていた。<sup>(7)</sup>それは題としては平板だが、直截に作中における生の象徴としての大理石の役割を示している。“The Marble Faun”という題に結晶化する芸術衝動をはじめ、人間の生の姿をホーソンは大理石の中に見た。大理石は彫刻としてだけでなく、建築物や廃墟にも使われている。それらは全て自然石のままではなく人工的なものであり、キリスト教以前のローマ、エトルリアの時代からの時の流れと石の文明を象徴する「兵どもが夢の跡」であるのだ。それはたとえば第一章の次のような文に明らかだ。

Side by side with the massiveness of the Roman Past, all matters, that we handle or dream of, now-a-days, look evanescent and visionary alike. (MF, p.6)

ロマンスの舞台としてのローマにホーソンが求めるのは、「ずっしりとしたローマの過去の巨塊」と「夢のようにはかない」現在との対比である。そして、その過去とは現在の永続化を願った跡に他ならないのだが、その願いとは別の実体を獲得している。

*The Marble Faun* の序文で作者は「ロマンスと詩、蔦と苔とアラセイトウが育つには廃虚が必要だ」(3)と述べた。作中では New England の新しい木の家と対照的な古い町並について、「ある民族の生活が詩人の想像力や画家の目に魅惑的になる時、その民族は衰退と滅亡に向いつつある」(296)と書く。ホーソンの「詩人」が壊れたものや崩れかけたものにひかれるのは、そうやって初めて最初の完全な姿が意識されてくるからだ。四五世紀前に芸術が栄えた古い町の教会のフレスコ画について、ホーソンは以下のような感想をもつ。

Glowing on the church-walls, they might be looked upon as symbols of the living spirit that made Catholicism a true religion, and that glorified it as long as it retained a genuine life; (MF, p.303)

ここにはピューリタンの子孫であるホーソンのカソリックに対する微妙な留保が反映しているにしても、宗教にしろ芸術にしろ、あらゆる人間の営みを「本当の生命」との関連において捉えるという姿勢は *The Marble Faun* の作者に一貫している。ホーソンが直面しているのは「本当の生命」を持ち続けることのできない世界である。生命の永続を期して作られたものが時とともに害虫や悪事の棲処となり、死臭に染まり腐敗し崩壊していく跡を示す膨大な石造物。*The Marble Faun* では全てのものが移ろい易さつまり喪失の、そしてその究極にある死の表現として呈示される。

キリスト教社会における喪失のテーマは楽園喪失に起源を発する。人間は永生の楽園を追放され、喜びは続かず労苦と悲哀と死が運命になった時間的な存在である。この根本的な生の条件を受けて、“transitory life” (223) を生きる人間は大理石に永生を期した。ホーソンは大理石にこの生の条件と葛藤する人間のドラマを見る。しかし、廃虚が示すのは、結局そこに永続するのは「束の間の生」を免れない人間の運命の方であるということだ。運命が石の感触で意識されていることは、“such solid, stony substance that there can be no escape out of its dungeon” (82) や “burden of stony memories” (119) などの表現にみられる。

しかし、ホーソンが作中に喪失の運命を象徴する大理石を呈示することには、失われた「本当の生命」への関心が潜在している。それ故そのような大理石に対して芸術となりうる大理石が存在するのだ。プラクシテレスの牧神像は彫刻家の夢或は追憶の産物であるという。つまり創作の始まりは、「本当の生命」のない或はそれを喪失した今の彫刻家の生を意識することにある。そして、運命を認識した上で運命を越える表現として、「本当の生命」の「瞬間」を捉えようとする。そのような表現を獲得したものに、ホーソンは永続する「芸術」を認める。*The Marble Faun* は、プラクシテレスの牧神像に表現されたホーソンのロマンスの理想を、言葉によって造型しようとする。

## II

ホーソンの作品に共通する技法として、「スポットライトで照し出されたような場面」<sup>(8)</sup>、ロ

マンスの中間地帯が生命意識の真の姿を啓示する場面を中心に、物語が展開するということがある。*The Marble Faun* では、それは日常を越えてアルカディア的な生死の交錯があらわになる三つの場面にあたる。それらは何れも彫刻の比喩で瞬間として語られる。アルカディアを生きる人物は、プラクシテレスの牧神像に似たローマ近郊のモンテ・ベニの伯爵 Donatello と、Beatrice Cenci との類似が暗示されるユダヤ系の血をひくヨーロッパ人 Miriam。前者は無垢な自然生命を体現し、後者は近親相姦と父親殺しの罪への関わりが暗示される暗い運命をひきずっている。彼女自身の無実は繰り返し言われるが、その罪の行為者であるらしい男がカプチン修道僧に身をやつし、その罪を盾にとって彼女をつけ回し迫害する。修道僧は彼女を死へと圧迫する運命として存在する。一見正反対とみえるドナテロとミリアムを結びつけるところに、運命を認識しそれを越える本当の生命を模索する作者の問題意識が現われている。以下、三つのアルカディア的瞬間を順にみていく。

第一のアルカディア的瞬間は、ドナテロとミリアムがボルゲーゼ公園で牧神とニンフのように森の踊りを楽しむ場にある。ミリアムは修道僧に会う約束の時間の前に「この一時間だけはドナテロが想像している通りの幸福なニンフになろう」(82)とする。彼女を世界から孤立させる運命が石の牢獄に喩えられるのに対して、精神の“ethereal quality” (82)と呼ばれるものがドナテロの生の喜びによって引き出される。「天空の精気のような質」とは死すべき人間がアルカディアを発見した想像力、現実の運命の壁を破り本当の生を取り戻そうとする想像力、と言い換えることができよう。この想像力の産物である森の踊りは以下のように、アルカディアへの連想によって、そして彫刻の比喩で捉えられる。

…they seemed born to be sportive forever, and endowed with eternal mirthfulness instead of any deeper joy. It was a glimpse far backward into Arcadian life, or, farther still, into the Golden Age, before mankind was burthened with sin and sorrow, and before pleasure had been darkened with those shadows that bring it into high relief, and make it Happiness. (MF, p.84)

Each varying movement had a grace which might have been worth putting into marble, for the long delight of days to come, but vanished with the moment that gave it birth, and was effaced from memory by another. (MF, p.85)

「永遠に楽しむために生れたようにみえた」「より深い喜びの代わりに永遠の笑いさざめき」そして「アルカディア、罪や悲しみの影に翳る前の黄金時代」等の表現は、永遠の楽園と現在の束の間の楽園との差を指摘する。*The Marble Faun* が描くアルカディアは「より深い喜び」「高い慰め」「幸福」となった瞬間としてのそれである。その消え易さが「大理石にする価値がある」と言わせる。しかし、この言葉は仮定的に、つまり現実から見れば否定として言われており、彫刻の比喩が強調するのは、瞬間に踊りを消していく運命の方である。さらに、二人の踊りの場へやってくる楽団は、石棺にほどこされた彫刻の祭りの行列に比べられる。「墓に花をまく」(428)ように、死の現実を石棺の彫刻は生の賑わいで覆い隠そうとする。彫刻は人間が死の運命に抗する試みの片鱗を見せるのだが、ここではそれをはかない幻想と思わせる運命の現実性の方が勝る。

しかし、否定的な暗示の形ではあるが「大理石にする価値がある」という見方を、作者自

身はこの場面に対して持っている。アルカディア的な場が三つあると先に述べたが、なぜ三つ設けられているかは、大理石像が完成するまでの三段階を示す Thorvaldsen の三重の類比に因る。即ち、「土の塑像—生命、石膏の塑型—死、大理石彫刻—再生」(380) という三段階が、ドナテロとミリアムの物語に重ねられている。この三段階については彫刻家のスタジオを描いたもっと早い章でも言及されている。ホーソンは一つの完成像が内包する生と死をへて再生に至るというダイナミックな動きに興味を持ったのであろう。そこに、人間の生と死の意識がアルカディアに向って動く姿を、死の運命に鍛えられる想像力つまり本当の生命の姿を見た。大理石像完成への段階で生が死に鍛えられるように、土の塑像にあたる第一の瞬間の中でも生が運命に試されている。

そして、「石膏の塑型—死」にあたる第二の瞬間は、人間の生命が必然的に含む死が前面にでる。古代ローマの処刑場であった断崖の上で、ミリアムは彼女に迫り来る修道僧の「言葉にできない悪」(171) を激しく恐れる気持ちに極限に達した冷たい絶望感に浸されていく。絶望から心神喪失の状態に陥ったミリアムは、修道僧を崖からつき落とそうとするドナテロに無意識のうちに黙諾を与える。それは、生命の抑圧者に対してドナテロの自然生命がひめる「動物の怒り」(90)とミリアムの生の限界への絶望に根ざした「天空の精気のような質」が共感し一致する、「本当の生命」が完全に実現した瞬間である。ドナテロのパッション(情熱)とミリアムのパッション(受苦)<sup>(9)</sup>とが合一した修道僧殺害の行為は、「結婚の絆より密接であった」(174)という。彼らを結ぶものはあらゆる意味でエロスの愛である。アルカディアを志向する想像力は生存本能に基づいた、死への絶望から生れ本来の生を取り戻そうとするダイナミックな意識であることが示される。

しかし、この瞬間を彫刻にする際、作者はそれを、彼らの無意識としてではなく、殺人行為、犯罪行為として目撃する Hilda(ミリアムの友人)の視点から描く。

Poor Hilda had looked into the courtyard, and saw the whole quick passage of a deed, which took but that little time to grave itself in the eternal adamant. (MF, p.171)

日常を越えた無意識の領域では「本当の生命」の実現であるものも、日常現実の視点からみれば犯罪にすぎない。罪と死を刻んだ大理石像は運命の相貌をおびて“burden of stony memories”として残る。この瞬間の生命の消え易さは、ヒルダのみならず当事者たちにとっても、特に死の観念にとりつかれ牧神の陽気さを失うドナテロに顕著なように、その意味が認識されなくなるところにある。ミリアムはその瞬間に孤独な意識から抜け出しドナテロと一体になって、二人だけの法が支配する世界で圧倒的な自由を得ている。しかし他方では、それらは「彼らの運命の最初の瞬間」(176)だけであると説明される。

For, guilt has its moment of rapture, too. The foremost result of a broken law is ever an ecstatic sense of freedom. And thus there exhaled upward (out of their dark sympathy, at the base of which lay a human corpse) a bliss, or an insanity, which the unhappy pair imagined to be well-worth the sleepy innocence that was forever lost to them. (MF, p.176)

彼らには「法悦的な自由感」は「眠くなるような無垢」に勝るという思いがある。それは第

一の瞬間についての言葉でいえば、「永遠の笑いさざめき」の代わりに、生死の両義性をひめたアルカディアを「深い喜び」とすることと同じ思いだ。しかし作者はそれに対して、「罪」や「狂気」や「不幸な男女の想像」という現実的意識を、そして何よりも「人間の死体」という即物的な言葉が示す圧倒的な死の現実を、彼らの生を脅かす運命として呈示する。第二の瞬間は第一のそれ以上に、生が死の運命に試されている。

第三の瞬間はクライマックスのカーニバルの場にある。ドナテロとミリアムはカーニバルのためにと、田園の農夫と娘の仮装で Kenyon（彼らとヒルダの友人）の前に現われるが、それは彼らの逮捕を予想して身をやつす姿でもある。ドナテロは元の牧神の陽気さを取り戻しており、彼らの仮装は最初の森の踊りの時と同じくアルカディアの生活を連想させる。最初と違う点は、ドナテロの陽気さに「深い共感と真剣な思い」(434)が混ったことで、それが彼に「その瞬間が非常に短いと感じているから、見ての通り思いきって楽しくする気になった」(428)とアルカディアの両義性を語らせる。ミリアムの「発作的な笑いさざめき」[「ヒステリックな陽気さ」](429)はあと一日で彼ら二人のアルカディアを終らせる「不可避のゴール」(435)がやって来ること、つまり、ドナテロの死を覚悟していることを暗示する。その上でミリアムは、この「東の間の奇妙な幸福」(428)が「アダムによって失われた私たちの生得権が与えるよりも高く輝かしく深い幸福」(434)であると言う。無垢即ち無知のまま永遠の楽園にいるよりも、罪や悲しみであっても知ることを選び死に至る東の間の幸福を選んだという人間の生の条件が、悔悟としてではなく全ての出発点として確認されている。第一、第二の瞬間で示されたミリアム的な想像力がドナテロにも認識されることで、確証を与えられているのだ。

この場は直接彫刻の比喩で語られることはない。しかし、ドナテロとミリアムが土中から掘り出した大理石のヴィーナス像の断片が、この場を予兆するものとして、ホーソンが創る牧神像の完成を暗示している。ヴィーナス像がもつ美の思想が「目にはなくとも心には完全な全体像」(423)を結ばせる。そのように、第三の瞬間も「目には」運命に試されつづされていくように見える。ドナテロとミリアムは二人だけにいる時は「彼らの生の旅路にある路傍の楽園」(435)で、無意識の瞬間の幸福を享受していることが暗示されはするが、作者はカーニバルをそれ本来の非日常空間として楽しむ二人のものとしては描かない。それは、事件に巻きこまれて失踪したヒルダを心配する余り、ローマの墮落と腐敗そして死に敏感になったケニヨンの視点で語られる。「昔の素朴な本物の浮かれ騒ぎ」を失い「半ば意識的な努力」(437)となった疲弊した姿をみせるカーニバルの中で、二人の時間を遮ってヒルダの行方を尋ねるケニヨンに、「カーニバルにだって聖なる時間(“sacred hour”)があるかもしれない」(448)とミリアムは言う。彼女の言葉は、全てを死に向けて消していく運命に取り巻かれながらも、本当の生命から湧きあがる本物の浮かれ騒ぎを生きている人間の存在を示唆する。アルカディア的生を生きる人間が知っている絶望の故に、ミリアムにはそしてドナテロには、「陽気さと悲しみが共に溶けあった言葉にできない悲哀」(428)があるのだ。*The Marble Faun* は「目にはなくとも心には」運命に対する絶望からうまれた「聖なる時間」の像を結ばせる。

*The Marble Faun* の初版の題 “The Transformation” は「パントマイムのハーレクインを予想させる」とホーソンは書いている。<sup>(10)</sup> 確かにこの作品は「変容」に満ちている。前述の瞬間

はみな現実のものと思像上のものに変容が起こることで成立しているのだから。ホーソンは恐らくドナテロが「パントマイムのハーレクイン」とみなされることを危惧した。修道僧殺害の直後の章が“Faun's Transformation”と題されるところから、全く無垢な動物であったドナテロが罪によって人間的になる、つまり、キリスト教化されて成長を遂げるという変化と理解されることを避けようとした。ミリアムが言うように、ドナテロは「変わったけれどももっと深い意味では同じ」(434)なのだ。「もっと深い意味では」とは無意識の領域においてはということだが、無意識にふれる瞬間を捉えた三つの場の生・死・再生という連関は変化ではなく、同じ本当の生命がもつ両義性を繰り返している。同じものの違う面を強調しながら繰り返し、それを再生への比喩に重ねることで、生命が無意識のうちで死を生に変換しようとする想像力であることを確認しようとするのだ。

再生という言葉はキリスト教的意味合いが強いが、ホーソンはそれを死すべき運命にある人間の次元でのみ考えている。人間の死後のことではなく、生と死という人間に与えられた条件が現在にとらせる本当の生命の形を示すのに使っている。また、ドナテロが「アダムの墮落の話を繰り返した」(434)というのも、ホーソンのいう再生の基盤になる生の条件が認識されたという意味でしかない。それが「幸運な墮落」であるために必要な神の存在はこの作品では考えられていない。<sup>(11)</sup> ホーソンはあくまで人間的な視点と次元で作品世界を構築する。

### III

*The Marble Faun* の三つの瞬間は何れも現実的な意識とそれを越えようとする想像力を混交するところにロマンスの中間地帯をつくり出し、そこに無意識の世界の現実性を浮かびあがらせた。それは「目にではなくとも心には」という陰画的な表現法であった。陰画的な表現になるのは、中間地帯にはある沈黙の間が含まれているためである。ミリアムの「カーニバルにだって聖なる時間があるかもしれない」という言葉はその沈黙の間を指摘している。無意識の瞬間は、生きられている時には言葉になる必要もなく、存在していた。しかし、それを語る言葉は意識に帰った時、つまり言葉の指示する対象が不在の時に発せられねばならない。生命の瞬間を語る言葉は瞬間自体に遅れる。そうして両者の間に生じるずれが瞬間を捉えきれないものにし、捉ええないものへの沈黙の間をうみだす。ミリアムの「聖なる時間」への控え目な主張はそのことを表わしている。それはホーソンがロマンスを書く出発点にある認識でもある。

ミリアムは常に彼女の生の状況を正しく認識してくれる者を求めている。カピトリウス丘の Marcus Aurelius の像に、人が望む真の統治者の姿、苦悩や悲しみにしかるべき判断を下し、それによって人を救うことができる者の姿を彼女は見ている。また、ミリアムがドナテロとの再会の場所に指定したベルジアの教皇ユリウス三世の像は以下のように描写される。

He sat in a bronze chair, elevated high above the pavement, and seemed to take kindly, yet authoritative cognizance of the busy scene which was, at that moment, passing before his eyes.(MF, p.313)

「その瞬間に目の前を通り過ぎてゆく賑やかな場面」同様、あらゆる「飛び去りゆく瞬間」に「やさしいが威厳のある認知」を与えうる存在をミリアムは望んでいる。しかし、彼女に



とってこれらの像は望まれてはいるがないものの即ち不在の象徴なのだ。天上から見守る神を信じ「地上の王はいらない」(166)と言えるヒルダと違って、ミリアムは天にも地にも見られていないと意識する人間である。最終章ではミリアムがパンテオンのドームの開口部―“the great central Eye”(459)と作者は呼ぶ―の下でひざまづき祈りを捧げる姿が描かれる。「認知」を与える不在の者を求める姿は、その者の不在から来る沈黙の間に「飛び去りゆく瞬間の現実性」を書こうとするホーソンの姿勢でもある。

瞬間に認知を与える者の存在を信じる代わりに、ホーソンは芸術へと向う。彼の芸術は瞬間を瞬間そのものとして認識できないという前提条件から出発し、しかしその限界を越えようとする試みの過程である。ホーソンは人間の生き方を宗教にではなく、芸術に結びつけようとした。ミリアム的な想像力はホーソンが考える芸術の想像力でもあるのだ。四人の主人公がドナテロ以外は皆芸術家―二人の女性は画家、ケニヨン彫刻家―であることは、この作品が想像力を通して生を芸術の問題と考えていることを示す。

ドナテロとミリアムが「結婚の絆より密接な」エロスの愛を展開するプロットが、人間中心の想像力を表現するのに対して、ケニヨンが天使の如き乙女ヒルダを家庭の聖者とする約束を得るというヴィクトリア朝風の愛のプロットは、キリスト教社会の神中心の想像力を表現する。二つの想像力を並置することで、ホーソンは彼自身のものである前者の是非を、当時の社会の現実的な意識を反映する後者に試させる。

ヒルダはヴィクトリア朝のそして同時代のアメリカピューリタン社会の理想的な女性像である。画家としての彼女がルネサンス期以降の巨匠の作品を「天使の目」(55)で模写する“copyist”(57)であると同じく、ヒルダは社会の規範を純粹無垢にまねるのだ。天使に喩えられ、Virginに献身する姿が描かれ、罪に耐ええない性質が繰り返し指摘されるなど、ヒルダは非常に宗教的な女性にみえる。しかし、ただ罪を忌避するところに真の宗教はありえない。彼女の“pure imagination”(103)には「生をよく知ることからのみうまれる現実性」(55)が欠けていると作者は言う。それが明らかになるのは、ミリアムの犯罪の記憶から逃れたいとヒステリックに願いながら St. Peters の中を見て廻るうちに、New England 出身でピューリタンのヒルダが告解をする気になる場面である。彼女はそこに飾られた絵から「信仰の奇跡によって」(353)救われる希望をもち始めるが、作者はそれを「救いがすぐ近くにあるという妄想」(353)と呼び、以下のように言う。

The unhappy are continually tantalized by similar delusions of succour near at hand; at least, the despair is very dark that has no such Will-o'-the-Wisp to glimmer in it. (MF, p.353)

ヒルダは不幸ではあるが絶望してはいない。「地上の王はいらない」と言いながら告解で救われる彼女の自己矛盾は「生の現実」にふれることのない超絶的な神や天国の観念と「心理的な必要」<sup>12)</sup>としての信仰を示している。ヒルダが代表するのは市民道徳となったピューリタニズムであり、そのような信仰のあり方にも「無限の便利」(355)を提供する機械装置“engine”(344)となったカソリックであり、宗教の本当の生命が消えた世界である。

ホーソンは同時代を「人生に目標や目的を要求するのが鉄則であり、そのために我々は皆進歩という複雑な計画の一部となってしまう時代」(239)と批判する。それを言い換えた「洗

練され柔弱になった時代」(239)という評価には、人生によかれと作られた「組織」に組みこまれることで、人間が本来もつ生命力が衰弱し失われていくという批判がある。ヒルダはまさにそのような時代の申し子である。それへの批判がホーソンにプラクシテレスの牧羊像を発見させた。そして、ヒルダの救いの希望を「妄想」「鬼火」とみる「絶望」—罪と死という生の現実への根源的な絶望—から生れるミリアムの想像力を創造することになる。

ドナテロの“genuine and permanent trait” (270)を大理石像に捉えようとする New England 出身のケニオンは、外面的な立場としては、*The Marble Faun* を書くホーソンに最も近い。ホーソンの考える芸術家はヒルダ的な想像力の限界を破って、ミリアム的なものを本質とするという点でも、ある程度までケニオンはそれにあてはまる。彼の彫刻にはミリアムの想像力にふれるものがある。また、修道僧殺害後モンテ・ベニへ戻ったドナテロを訪ねて、都市の現実からエトルリアの昔アルカディアであった田園に入り、様々な事象からケニオンは「社会の法や束縛に抑制されない」(233)自然生命の両義性とその生命のはかなさを理解する。しかし、ケニオンがドナテロ像を完成することはない。その像を完成途上におくことでドナテロの成長を指摘するにとどまる。ケニオンはホーソンの意図する芸術への途上を示す点で重要だが、両者を同一視することはできない。カーニバルの前に、失踪したヒルダを心配する余り、ケニオンはミリアムに「想像力も芸術への愛も消えてしまった」(427)と語り、ミリアムの想像力の理解者であることをやめる。ここには、ヒルダの生還によってやがて現実のものとなるケニオンの生の喜びと、ミリアムの芸術にかけるそれとの徹底的な対比が暗示されている。作者はケニオンに芸術家としての成功を望んではいない。彼はヒルダの側つまりはロマンスの世界の外にいる読者の側について、望ましい、芸術を解する読者に方向づけをする、先導的な芸術の受け手にすぎない。第一第二のアルカディア的瞬間から第三の瞬間への移行期におかれた、修道僧殺害の行為についてのケニオンとヒルダの解釈と議論は、ミリアムとドナテロのロマンスを外側から読む読者の立場を代表する。こうして、ホーソンはロマンス的な想像力を現実的な意識からも認知されないものとして呈示する。

物語はヒルダとケニオンの結婚の約束という actual なプロットを完結して終る。最終章は第一章と同じく“Miriam, Hilda, Kenyon, Donatello”と題されているが、その場からドナテロの姿は消えている。そしてミリアムもベールかマスクで顔を覆った“penitent” (459)という人目を忍ぶ姿で現われる。彼女が沈黙したままヒルダとケニオンに祝福を与える動作は「底の知れない深淵の向う側に立ち、その縁の所から彼らに来るなど警告するかのようであった」(461)とホーソンは書く。ハッピー・エンディングのプロットを前景におき、ミリアムとドナテロのプロットは日常現実に容れられないものの当然の運命として、敗北を示すように立ち消えにしてしまう。しかし、瞬間が運命に試され否定される繰り返しの中からその存在を主張したように、ホーソンの意図は「ロマンチックな謎」(455)をひめた彼らの不在と沈黙とによって陰画的に、彼らのアルカディア的生命を呈示するところにある。最終章がヒルダの「希望に満ちた魂」(462)に言及して閉じられる直前には、彼女の結婚祝として贈られたプレスレットが「ミリアムの想像力のように」(462)と形容され、“misfortunes” (462)に絶望したところから生まれた想像力が言及されている。ホーソンの現実主義者の目が、「ある」とは言いきれないものの姿を、その不在と沈黙の中に問い続けるところに、*The Marble Faun* はその「本当の生命」を現わす。

註

- (1) 使用テキストは Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun* (Ohio State University Press, 1968). 以下引用文中のイタリックスは筆者のもの。
- (2) Leo Marx, "Two Kingdoms of Force," in *Theories of American Literature*, eds. Donald M. Kartiganer and Malcolm A. Griffith (New York: The Macmillan Company, 1972), p.104.
- (3) 桂田重利, 『まなごしのモチーフ』, 近代文芸社, 1984年, 229頁。
- (4) Nathaniel Hawthorne, *The French and Italian Notebooks* (Ohio State University Press, 1980), p.192.
- (5) Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter* (Ohio State University Press, 1962). 引用文中のイタリックスは筆者のもの。
- (6) Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980), p.19.
- (7) Claude M. Simpson, "Introduction," in *The Marble Faun* (Ohio State University Press), p.xxvi.
- (8) F. O. Matthiessen, *American Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1941), p.203.
- (9) 『まなごしのモチーフ』, 234頁。
- (10) C. M. Simpson, p.xxvii.
- (11) 三宅卓雄, 『どう読むかアメリカ文学』, あぼろん社, 1987年, 61頁。
- (12) Nina Baym, *The Scarlet Letter: A Reading* (Boston: Twayne Publishers, 1986), p. 72

**The Arcadian Moment in *The Marble Faun***

**Atsuko ODA**

The idea of *The Marble Faun* is derived from the marble statue Hawthorne saw in a certain museum in Rome. It was a statue of a faun which is the image of a young man though it is titled as a Faun. The faun in this guise caused Hawthorne to recognize the animal nature of man and think of man's genuine life, in which man was in harmony with nature. It was a vision of life which included the ambiguity of life and death. He associated the Arcadian life with this vision. When he presents the *marble* faun as the symbol of the momentary nature of the Arcadian life and of the attempt to eternalize it, he means that he uses it as the symbol of his romance *The Marble Faun*.

It seems that one can read *The Marble Faun* as a guidebook of Rome or as an allegory of the Fall of Man. However, superimposing the idea of the marble faun on the whole of this romance tells us that it is an essay at expressing in the same way as the sculptor does in marble what the genuine life is for the mortal. Hawthornesque "neutral territory", which reveals the subconsciousness in "the flitting moment", is set in the Arcadian scene whose transitory life is alluded to by means of the metaphor of sculpturing in marble. In this work Hawthorne renders such Arcadian moments three times. For the three stages in sculpturing the marble are applied to it: the clay model—the Life, the plaster cast—the Death, the marble—the Resurrection. As the marble statue achieves Resurrection through Life and Death, so *The Marble Faun* represents the Arcadian life as the dynamic process of the imagination transforming death into life. It is Hawthorne's humanist imagination that makes it possible to define the imagination in this way.