

## 「美の芸術家」の語りとアイロニー

中村正廣

1844年6月 *United States Magazine and Democratic Review* に発表された “The Artist of the Beautiful” (以下「美の芸術家」) は、ホーソーンの芸術観を知る上で欠かせない作品である。ある批評家は更に、この作品は精神的靈的なものの主張に関してのみならず、技法的にも気質的にもホーソーンの力と手法と成功を最もよく表わしていると賞賛している<sup>1</sup>。しかし、芸術と社会との対決、想像力と悟性、ロマンティシズムとピューリタンの価値観との対立をテーマとし、主人公 Owen が理想美の実体を把握し静穩の境地に浸る結末を迎えながら、この作品は評価が大きく分かれる珍しい作品でもある。批評家の間で様々な議論がなされ、根本においてすらまだ完全に一致した共通理解が確立されないどころか、「依然として捉えどころのない、論争を引き起こす」<sup>2</sup> 作品となっている。

R.H. Fogle, R.K. Gupta, J.W. Gargano は、ホーソーンがこの作品において芸術の価値を肯定していると解釈し、ロマン主義的理想家 Owen が実利主義の社会との葛藤を超克、まさしく彼が創造した蝶のごとく彼が飛翔したと捉え、物語の最後の一文 “When the artist rose high enough to achieve the Beautiful, the symbol by which he made it perceptible to mortal senses became of little value in his eyes, while his spirit possessed itself in the enjoyment of the Reality.”<sup>3</sup> に見られる Owen の静穩の境地を額面通りに評価している<sup>4</sup>。また、L.W. Brill は蝶の創造に成功した Owen が物質世界との調和を得たと言い、ホーソーンのソフィアとの幸せな結婚という伝記的事実を援用している<sup>5</sup>。

ところが、これらの見解と真向から対立する解釈を下す批評家が多いのもまた事実である。例えば、Von Abele は作品の最後の場面を物語のクライマックスだとし、芸術と人生の衝突が印象深く描かれていることを認めつつも、結末は曖昧に終わっているとする<sup>6</sup>。L.H. Moore, Jr. に至っては、Owen を生意気な知識人の範疇に入れ、自ら正常な人間関係から孤立し高慢と自己中心癖でもって神と競おうとするタイプの人間だとしている。Owen は Chillingworth や Ethan Brand と同じだといっているのである<sup>7</sup>。このような立場から、作品の最後の一文に曖昧さやアイロニーを見出す者は少なくない。

シンプルなテーマと構造をもつこの作品が何故これほどの混乱をもたらすのか。真向から対立する解釈を許容するのか。まず挙げられるのはホーソーン特有のアンビバレンスであろう。それは芸術家の経験の価値と意義を積極的に認め、芸術家の究極の優位の宣言としてこの作品を捉える R.H. Fogle が、「(主人公は) 必ずしもその環境の中で目立つ存在ではない。この事実はホーソーンの芸術家としての誠実さをあらわすものである」<sup>8</sup> と述べていることから窺い知ることができる。また、この Fogle に反対し、Owen の運命を悲劇的というより「単に哀れな」<sup>9</sup> ものとみる M. Bell が、ホーソーンが超絶主義的唯美主義者 Owen の成功を是認したかどうかは疑って当然であると言いつつ、弱々しく愛されない Owen の物語をホーソーンはやさしく物語っていると述べ、この作品を「微

妙なアイロニーの作品」<sup>10</sup>としているのも、ホーソーンのアンビバレンスを考慮してのことであろう。

このようなホーソーンのアンビバレンスを読み解くには、彼が描写の均整をはかるため陰に陽に書き込んでいるところを値引きすることなく取り入れ、均整のとれた解釈を下す必要があるが、J.C. Stubbs の見解はこの点で洞察力に富んでいる。

In "The Artist of the Beautiful" Hawthorne speaks directly to the reader quite often. If we were to piece together Hawthorne's expository remarks, we would have before us a rather complete essay in defense of the artist's role in seeking beauty. These remarks, however, are set against a series of concrete scenes in the development of the career of his artist, Owen Warland, and elements in these scenes, along with a few of Hawthorne's own remarks, challenge Hawthorne's defense of his hero. The result is a dramatic tension between assertion and challenge that makes the reader aware he is engaged in an exploration for meaning, rather than a static illustration of fixed ideas<sup>11</sup>.

ホーソーン自身の解説と拮抗する各場面と人物描写を勘案し、その衝突をホーソーンの精神のドラマとして読むという、この Stubbs の見解は、確かにホーソーンの他の作品の解釈には欠かせない姿勢から生れたものであり、読者の態度としては何ら特異性のない、素朴なものといえる。しかし、ありきたりなことを殊更強調せざるを得ない Stubbs の言葉の裏に潜むものにこそ我々は注目すべきであろう。というのも、ホーソーンのアンビバレンスを考慮に入れながら読み進めるとしても、この作品に関しては距離を置いた足場が築けないばかりか、我々は語り手の解説に足をすくわれ、その解説が求める方向に流されてしまう。なかなか均整のとれた読み方はできず、ホーソーンの「限定し正当性を疑いながらも芸術家を支持する姿勢」<sup>12</sup>を捉えることは困難を極める。

そこで問題はこの作品がホーソーン特有のアンビバレンスとも異なる曖昧さを醸し出すのは何故かということになる。Stubbs がホーソーン自身だと信じて疑わない語り手がネックになっていることは明らかである。語り手を問題にしている批評家が少ない中で、Nina Baym は牧師館時代に書かれた作品（「美の芸術家」もその中のひとつ）に登場する語り手のコメンタリーは作品のナラティブやシンボリックな内容に不適切なことが多く、ときには不釣り合いですらあると述べている<sup>13</sup>。しかし、その Baym ですらこの作品の語り手の矛盾を指摘するだけにとどまっている。

本稿は、「美の芸術家」を解釈するにあたって従来あまり顧みられることがなかった語り手と語りという点からホーソーンの曖昧さを見ていくことにする。この視点から注意深く読み込めば、この作品にアイロニーを見い出す読者が決して「不注意な読者」<sup>14</sup>でないことが明らかになるはずである。

## (1)

語り手が物語の世界に一人物として実際に登場するとき、我々はその語りを作者と結びつけることには躊躇するが、逆に物語をいわゆる全知性でもって眺めコメントする語り手となると、我々はその語り手の声を作者と結びつけてしまいがちである。「美の芸術家」の語り手は登場人物をすべて知り尽くし、コメントを多用する。その彼が社会と対峙する芸術家の苦悩と葛藤を詳述するとなれば、ホーソンの芸術に対する自己批判を知る読者がまさしく芸術に対するホーソンの姿勢を知る手掛りと考えるのは無理からぬことである。そして、語り手が芸術を謳歌しているのであれば、“The Devil in Manuscript”などの語り手とは全く違ったホーソンの側面を呈示しているとして、興味深くさえある。

ところで、一人称語り手、三人称語り手という分類がしばしば行なわれているが、しかしこれは全く意味をもたない。確かに自分自身を“I”で語る語り手はあるが、自らを三人称で呼ぶ者はないからである。ただ自分自身を“I”と言及して語らないが故に三人称語り手という呼び名を与えられているにすぎないのであるから、三人称語り手は実質的には存在しえない。そこで語り手には自らを“I”と呼ぶ者と呼ばない者があるだけだということになる。しかし、語り手がいつ何時でも物語に介入できるのであれば、そのような語りは事実上一人称で提出されていると言ってよい<sup>15</sup>。何故なら、そのような語り手は介入し干渉するが故に興味深い一人の人物として姿を現しているからである。形式的には語り手が自分の語る世界の中で自分自身を“I”と言及しないというだけである。このように考えていくと“I”が語りの中に実際に登場するかどうかは形式上の問題であり、表面的なものにすぎないことになる。結局誰が語っているかではなく、どのような位置から物語が語られているかが重要になってくる。言い換れば、誰の認識、思想、感情が作品の世界に浸透しているのか、我々は問う必要があるが、そのためには誰が話すかよりも、語り手が我々に印象づける存在感、語り手自身の声がどの程度のものであるか、即ち、語り手のフィルターの色づけの程度を知らなくてはならない。Genetteのいう語りの focalization<sup>16</sup>、語り手が overt であるか covert であるかという Chatman の分類<sup>17</sup>、語り手は represent しているのか、interpret しているのか、involve in the action しているのかという Doležel の分類<sup>18</sup>も、以上のような語り研究の流れから生まれたといえる。以下、このような観点から論を進めていきたい。

「美の芸術家」は数回シメトリカルに現れる語り手のコメントと物語の間を振り子のように往復しながら展開していく。一般には物語の時間と記述時の時間が近ければ近いほど mimetic であり語り手の存在は薄くなるが、この作品は語り手のコメントを除いて過去時制で統一して書かれていることや、“How it awoke again, is not recorded” (p. 466) という文などから判断して、既に起こり、すべて終わった事件を把握した上で後日にコメントを加えながら語っているという印象を与える。また、物語の時間を短縮することによって主人公の過去を要約しており、物語を操る語り手の姿が目立つ。“But we must return to ~”等の表現を用いることで、語り手のパノラミックな視点を浮き彫りにしていると同時に、コメントの多用を可能にしている。

語りの展開、時間の扱い方に見られるこのような記述の特色は、登場人物の描写についてもあてはまる。登場人物同士の対話や登場人物の交錯する状況によって show する手法には頼らない、いわゆる tell するタイプの語り手である。全知の洞察力でもって登場人物の心の中まで覗き、彼らの意識しないことまで知りつくし、報告する。psycho-narration<sup>19</sup> にみられる特権のある内的知識の例は枚挙にいとまがないが、二つだけ例を挙げよう。最初の例は失意のどん底に喘ぎ自暴自棄になった主人公の Owen に一匹の蝶が与えた啓示を描写したものだが、全知性を備えた語り手でなければ呈示しえないことであろう。

From this perilous state, he was redeemed by an incident which more than one person witnessed, but of which the shrewdest could not explain nor conjecture the operation on Owen Warland's mind. It was very simple. (p. 461)

この語り手は Owen の行動と思考に大いに関心を寄せ、Owen の過去にも詳しいが、ときには Owen を離れて Hovenden, Danforth, Annie の間をさ迷い、彼らの思考に接近し侵入する。語り手はすべてを見透し、彼らに意識されないことまでも確実な情報として提出する。次の例はその中のひとつ。

There was, amid all her kindness towards himself, amid all the wonder and admiration with which she contemplated the marvelous work of his hands, and incarnation of his idea, a secret scorn; too secret, perhaps, for her own consciousness, and perceptible only to such intuitive discernment as that of the artist. (p. 472)

“perhaps” という語は Owen に対する軽蔑を Annie 自身が意識しているかどうかは推測の域を出ないことを示唆しているが、しかし、Annie にそのような軽蔑が存在することを語り手は断言している。

また、この語り手は事物や現象を様々な角度から把握する。Owen の前に立ちただかり、精神的なものを解することを知らぬ Danforth は “comely strength” (p. 448) の持ち主だと語られているし、Annie にしても無情な女性の一面ばかりではない。Owen に理解を示さないとはいえ、Owen を傷つけないように配慮するやさしい女性でもあることは作品の中の数ヶ所で窺い知ることができる。そして、その Annie が Owen の作り上げた蝶より自分の子供を賞賛するのは “with good reason” (p. 474) であると語り手は付け足している。このような語り手の姿勢は主人公の Owen といえども適用除外とはならない。Owen の小さな体格と繊細な指が象徴する spirituality を強調する一方で、Owen の怒りを “little petulances” (p. 453) であると語り手は表現し、怒りに燃える Owen の顔を “the convulsion of intense rage and anguish that *writhed* across his features” (p. 460. イタリック体は筆者) と描写して、Owen の卑小さ、不気味さを読者に垣間見させる。Owen の想像力を “morbid

sensibility” (p. 458) と判断するのも忘れない。

以上のような語り手の全知性、そして現象を複眼的に把握する姿勢はホーソーンの他の作品にもよく見られ、この二つからはずれる語りの作品はホーソーンの場合少ない。ただこの二つは実は対立し矛盾する。全知の視点をもつからといってすべてを語ることに勿論ならないが、目に見える現象を複眼的に把握することは全知性を否定することになる。ホーソーンは登場人物の行動の動機や思考を読者に解釈しても、その直後に意識的にそれを否定するような解釈を提出することが多い。逆説的に言えば、ホーソーン作品の語り手は読者に完全明快な情報を与えない全知性をもっているのである。互いに対立する情報がすべて真であり、その衝突によって不可視、不可知の部分醸成される。多くを語りながら多くを語らぬこの語りは ambiguity を引き起こす。複雑で計算された曖昧さを読み解くには、登場人物の対話やシンボリズムといったものを踏まえて包括的に考察しなければならない<sup>20</sup>。以上の意味において、「美の芸術家」にもホーソーン特有の曖昧さがあることは否めない。

しかし、そのような曖昧さは「美の芸術家」では非常に脆弱である。こと Owen に関しては語り手の提出する解釈は一様であり、不鮮明な部分を醸成しない。Owen にマイナスに響く個所は全体から見るとほとんどないに等しい。語り手は Owen 寄りの姿勢、Owen 擁護一辺倒の姿勢を終始とりつづける。例を二つ挙げよう。まず、子供の頃 utilitarian coarseness をもった物に振り向きもせず、蒸気機関を見て気分が悪くなった Owen が小さな体格と華奢な指と同じく小さなものに関心を寄せた事実を捉えて、語り手は次のように語る。

Not that his sense of beauty was thereby diminished into a sense of prettiness. The Beautiful Idea has no relation to size, and may be as perfectly developed in a space too minute for any but microscopic investigation, as within the ample verge that is measured by the arc of the rainbow. (p. 450)

もうひとつの例は Danforth の訪問に動揺してしまい、不注意から機械の蝶を壊してしまって意気消沈する Owen に対する語り手のコメント。

Thus it is, that ideas which grow up within the imagination, and appear so lovely to it, and of a value beyond whatever men call valuable, are exposed to be shattered and annihilated by contact with the Practical. It is requisite for the ideal artist to possess a force of character that seems hardly compatible with its delicacy; he must keep his faith in himself, while the incredulous world assails him with its utter disbelief; he must stand up against mankind and be his own sole disciple, both as respects his genius, and the objects to which it is directed. (p. 454)

唯物論、実利主義の世界で生きていかざるを得ない Owen (時計職人の彼は時計の部品で蝶を作り上げようとする。蝶が靈魂のシンボルであり蝶の創造が有機的芸術を表わすとしても、時計は有限の時間を刻むものであり、18世紀の機械論的宇宙のメタファーであることを考慮すれば、Owenの芸術が完成しないことは目に見えている) が孤軍奮闘し、世間との葛藤に疲れ果て、ともすれば負けてしまいそうになるのを叱咤激励し、ときには慰めるといった共感的語り手であることは明白である。

全知性を具えた語り手が Owen の思考に全く共感を示している。Owen が理解を極めることができない、もしくはどのように表現してよいのかわからない部分を秩序立てて明瞭に説明するため語りに介入するこの語り手は、その説明を芸術談義として挿入することにより物語の進行を操っているという側面に読者の注意を促しているのである。自らが呈示した、Owen にとっては否定的な描写に読者が没入しないように、また、読者に勝手な反応や解釈を許さぬように、この語り手は前面に出て案内役を申し出ているのである。

「美の芸術家」が発表されたとき、当時のあるイギリス人批評家は、もしコンコードの賢人エマーソンが短編小説を書いたとしたならば、恐らくそれはホーソンの「美の芸術家」になっただろうと書いている<sup>21</sup>。それほどこの語り手のコメントは読者の心に銘記されるのである。今日ホーソンの芸術家としての苦悩と、それを描いた作品を知る者は、この作品に限るとしてもエマーソンとホーソンを同じ土俵にのせることにはためらいを覚える。しかし、果たしてこの作品においてそのためらいを正当化できるであろうか。少なくとも、ホーソンの美学理論がアメリカ超絶主義者のそれと重複する部分があることは Elder<sup>22</sup> たちによって分析実証済みであり、なお更正化は難しくなってくる。

全知性をもつ語り手が誰にも愛されず、誰にも理解されない芸術家の運命を嘆くとなると、我々は「美の芸術家」を芸術家たる語り手が一つの物語を通じてその芸術論を主張している作品と捉えざるを得ない。主人公に対する呼称が Owen や Warland のみならず、artist, the artist of the Beautiful という形で頻出していることも普遍的芸術家論の様相を色濃くしている。これと同時に、全知性をもって語る語り手がコメントになると seem, appear, may といった推定や類似の動詞と助動詞, possibly, apparently といった洞察を否定する副詞, そして仮定法を頻繁に使っていることにも注目する必要がある。即ち、この語り手は全知性をもっているが、同時にかなり推量して物を眺めて語る面をもっており、語り手の感情や意図を極めて明白に表現しているのである。

この語り手は“ultimate designer of the fable”<sup>23</sup> としての作者ホーソンとは区別されなければならない。従来この最も重要な点が看過されており、そのためこの作品の活力がかなりそがれてしまっている。語り手と作者を同一視してこの作品にエマーソンの要素を多分に見い出すのも、また、逆に弱々しいアイロニーを見い出すのも、この作品から活力を取り去ってしまったことになる。“ultimate designer of the fable” としての作者の存在を無視 (当然のものとして認めることが) できても、我々は語り手の語りの姿勢というフィルターによって色づけされていることには注意する必要がある<sup>24</sup>。

この語り手が Owen を擁護せんがために自家撞着に陥っている一節を次に引用する。少々長いですが、分析しやすいように各文に番号をつける。

(1) Owen Warland's story would have been no tolerable representation of the troubled life of those who strive to create the Beautiful, if, amid all other thwarting influences, love had not interposed to steal the cunning from his hand. (2) Outwardly, he had been no ardent or enterprising lover; the career of his passion had confined its tumults and vicissitudes so entirely within the artist's imagination, that Annie herself had scarcely more than a woman's intuitive perception of it. (3) But, in Owen's view, it covered the whole field of his life. (4) Forgetful of the time when she had shown herself incapable of any deep response, he had persisted in connecting all his dreams of artistical success with Annie's image; she was the visible shape in which the spiritual power that he worshipped, and on whose altar he hoped to lay a not unworthy offering, was made manifest to him. (5) Of course he had deceived himself; there were no such attributes in Annie Hovenden as his imagination had endowed her with. (6) She, in the aspect which she wore to his inward vision, was as much a creation of his own, as the mysterious piece of mechanism would be were it ever realized. (7) Had he become convinced of his mistake through the medium of successful love; had he won Annie to his bosom, and there beheld her fade from angel into ordinary woman, the disappointment might have driven him back, with concentrated energy, upon his sole remaining object. (8) On the other hand, had he found Annie what he fancied, his lot would have been so rich in beauty, that, out of its mere redundancy, he might have wrought the Beautiful into many a worthier type than he had toiled for. (9) But the guise in which his sorrow came to him, the sense that the angel of his life had been snatched away and given to a rude man of earth and iron, who could neither need nor appreciate her ministrations; this was the very perversity of fate, that makes human existence appear too absurd and contradictory to be the scene of one other hope or one other fear. (p. 464)

まず(1)について。語り手はこのように仮定で語り始めるが、我々読者は Owen が Annie を愛していることで苦悩していることは知りえない。それは(2)で語り手自身が認めている。にも拘らず(3)と(4)で語り手は愛の苦悩を強調し、(5)と(6)では一転して現実の Annie には Owen が求めた特性は存在しないと暴露する。(7)と(8)は Owen が Annie と実際に結婚したときを想定し、それぞれ二人の結婚の成功と失敗を示唆しているように見えるが実はそうではない。(8)でいう「彼がそれまで努力して求めたものより価値のある多くのもの」が何かは定かではないが、M. Bell が言うように *The House of the Seven Gables* 中の Holgrave や *The Marble Faun* 中の Kenyon が人間愛のために芸術への献身を放棄した例を考慮すると、美を「より価値のあるもの」に変えろとは芸術ではなく生活を媒体

とすることを意味していると考えられる<sup>25</sup>。従って(7)と(8)は両方とも美を求める芸術家が他の人間から自らを切り離さざるを得ないことを暗示している。ところが(9)では Owen の人生からの逃避、あるいは肉体をもった Annie との接触への恐怖を棚に上げて、Annie を真価のわからぬ Danforth にとられたと嘆き、ひたすら人生の不当を恨むのである。(9)には stylistic contagion が明白に見られ、Owen の narrated monologue に近くなっている。Owen の主観的な独白めいたものが語り手の客観的な文の中に織り込まれている。以上のように、人間社会との唯一の接点となりうる Annie と芸術家 Owen の絆を強調する語り手の論理には説得力がなく、理屈をこねることで語り手の主観が表面化している。これまでの Owen 擁護（特に語り手のコメントにおいて Owen にマイナスに響くものは皆無である）を考慮すれば、語り手が Owen の姿勢を「冷笑的に」<sup>26</sup> 見ているのではなく、語り手自身が現実から芸術に逃避することを正当化しようとして不合理が暴露されてしまったのである。

このように語り手というフィルターに焦点を合わせ疑いをはさんでみると、この語り手が様々な点で誤解する語り手であることがわかってくる。例を二つ挙げよう。まず、語り手は Owen の最大の敵を Hovenden とし、“There was nothing so antipodal to his nature as this man's cold, unimaginative sagacity, by contact with which everything was converted into a dream, except the densest matter of the physical world.” (p. 456) と主張する。もとより Owen の imaginative spirituality と Hovenden の sagacious understanding のコントラストは作品の冒頭に始まり、作品の最後の段階まで幾度となく繰り返されている。従って Hovenden が Owen の敵であることは明白だが、しかし、「最大」という修飾語をつけるに値するかは疑問だ。時計職を後悔し、今や視力の衰えで現役を退いた Hovenden より、力強く生きる Danforth の方が Owen とは好対照をなす。Annie を勝ちとる Danforth と Annie を失う Owen、有益な仕事をする Danforth と役に立たない Owen、結婚後家庭の暖炉に暖められる Danforth と一人孤独な Owen という風に、コントラストを数え上げれば切りがない。この作品が芸術が white magic であるか black magic であるかを問うよりも、即ち、reason と understanding の衝突葛藤から生み出される芸術論を展開するというよりも、寧ろ実利実益と闘う芸術家の “force of character” (p. 454) に焦点をあてていることも無視できない。とりわけ Owen 自身の言葉がその内実を明らかにしている。

“How strange it is that all my musings, my purposes, my passion for the Beautiful, my consciousness of power to create it—a finer, more ethereal power, of which this earthly giant can have no conception—all, all, look so vain and idle, whenever my path is crossed by Robert Danforth! He would drive me mad, were I to meet him often. His hard, brute force darkens and confuses the spiritual element within me. But I, too, will be strong in my own way. I will not yield to him!” (pp. 453–454)

語り手の認識の甘さは Owen の理想の達成に関する表現にもみられる。Owen は初め自分の目指



すところを “put the very spirit of Beauty into form” (p. 452) と表現する。語り手もこれをよく把握していて、Owen の衝動を “make them [bright conceptions] visible to the sensual eye” とか “give external reality to his ideas” (p. 458) することだと述べている。ところが両者とも Annie の言葉を契機にして表現を変える。指貫を修理してもらうため訪れた Annie に自分の芸術を “the notion of putting spirit into machinery” (p. 459) だと指摘された Owen は暫く考え込み、“But that is a strange idea of yours about the spiritualization of matter!” (p. 459) と漏らす。この後 Annieこそ自分を理解してくれる人間だと彼は考えるが、Annie がふざけて蝶に触れて壊したことで、彼の期待は見事に裏切られてしまう。しかし、Owen のみならず語り手も美の達成に関しては Annie の表現を使い続ける。暫時美の追求を放棄した Owen の心中を語り手は次のように語る。

Then, in a mysterious way, he would confess that he once thought differently. In his idle and dreamy days, he had considered it possible, in a certain sense, to *spiritualize machinery*; and to combine with the new species of life and motion, thus produced, a beauty that should attain to the ideal which Nature has proposed to herself, in all her creatures, but has never taken pains to realize. (pp. 465–466. イタリック体は筆者)

引用中の二つの文のうち、後者は前文の “he once thought differently” を補足説明したものであり、“confess” した実際の内容を明らかにしている。イタリック体の部分がどこまで語り手自身の言葉であるか、言い換えれば Owen 自身の使用した語を単に再掲したのではないかは判断しにくい。セミコロン以下の文が p. 470 に見られる語り手のプラトン主義的芸術観を表わす文と似ていることから、セミコロンの前の部分も語り手自身の語彙だと思われる。次の文に出てくる表現は全知性をもった語り手のみが使用しうる psycho-narration の中に登場するので、明らかに語り手自身の語彙である。

*He knew* that the world, and Annie as the representative of the world, whatever praise might be bestowed, could never say the fitting word, nor feel the fitting sentiment which should be the perfect recompense of an artist who, *symbolizing a lofty moral by a material trifle—converting what was earthly, to spiritual gold*—had won the Beautiful into his handiwork. (p. 472. イタリック体は筆者)

語り手が俗も spiritualization of matter と materialization of spirit は全く同じものであるかのように考えていることは以上の二つの引用からわかる。しかし、ホーソーンの間接領域に似て、両者は混淆し、互いに補完し合うことが必要だが同義語ではない。materialization of spirit なしの spiritualization of matter は Annie が言うような “a plaything for Queen Mab” (p. 460) になり果てるであろうし、Owen が自虐的に挙げる自動人形のたぐいになりかねない。また、物語の展開において

Annie は Owen の芸術の障害の一役を担い、そして Owen でなく Danforth と結婚することも忘れてはならない。加えて Annie には Owen が想像したものはなかったと語り手は断言している。そうであるなら、Annie の言葉に仮に彼女の意識しない真理があり、それに示唆されたとしても、Annie の言葉をそのまま取り入れた語り手は洞察力のないことを暴露してしまったと言ってもよい。このような語り手の主張を我々はそのまま鵜呑みにできない。

語り手が信用できないのであれば、diegesis をできるだけ排除し mimesis を重視する必要がある。劇と違って、小説の語り手は mimesis の形で終始一貫させることはできないので、多くの情報を与えつつ情報提供者の存在を希薄化させている部分に我々は注目することになる。語りの中で語り手の責任である要素を含んでいない、言い換えれば語り手が抹消させられたところのひとつは登場人物が自分の言葉で自分を暴露する対話である。無論対話も作られたものだが、それを創造したのは作者であって、語り手の言葉には語り手自身の判断や解釈が含まれるので注意を要するが“ultimate designer of the fable”の作者による部分はそのまま受け入れてよい。

ところで、登場人物の言葉でその作品の内容分析を行なうのは大きな危険を孕んでいる。主人公が自らを正当化したり誤解することはよくあることである。そして、自分自身心の中で考えるときはともかく、他人に対しては内実を暴露しないことがありうることは否めない。このことも考慮に入れて進めなければならないが、同時に次のことにも注目しなくてはならない。ホーソーンはアレゴリー作家と呼ばれることがあるが、一般にアレゴリーとは「適切なモラルと単純化されたキャラクターを押しつける」<sup>27</sup>と解される。しかし、ホーソーンのアレゴリーは曖昧な方向に働く。この曖昧なアレゴリーというパラドックスは、ホーソーンのアレゴリーがホーソーン自身よりも登場人物に対して意味をもつ、即ち、登場人物の目がどう捉えるかにかかっていることから生じている。

His [Hawthorne's] plots are not didactically generated by his efforts to tell us what his symbols mean, what abstract notions they picture forth; they grow instead out of his characters' efforts to find out what the symbols mean or at all events to make them mean something. It is these characters who are, in intention, the allegorists. Moreover, their allegorical tendency almost always leads to a distortion of life, a refusal to face it directly in its full complexity. Hawthorne thus apparently adopts the allegorical mode in order to turn it against allegorical intentions<sup>28</sup>.

このように mimesis とアレゴリーの観点から主人公の言葉に注目することは、Owen に芸術家の苦難を見るが余りに Owen の内実を見失った語り手が社会と蝶に対して下している判断をそのままホーソーンのものを受けとることよりも危険は少ない。次節では Owen 自身の言葉と語り手のコメントとを比較対照しながら、かつ両者の他の三人の登場人物との絡み合いをも考慮しながら、作品の結末部分を見ていきたい。

(2)

Annie と Danforth の婚約を Hovenden から知らされた Owen は美の追求を放棄し、悟性の人間になり果てるが、やがて茫然自失の状態から抜け出し、長い思考と努力と苦闘の末に蝶を完成させる。そして Annie への結婚祝いとして持参する。Owen の完成した蝶が Annie の指先に乗ったとき、語り手は誰よりも驚嘆する。

It is impossible to express by words the glory, the splendor, the delicate gorgeousness, which were softened into the beauty of this object. Nature's ideal butterfly was here realized in all its perfection; not in the pattern of such faded insects as flit among earthly flowers, but of those which hover across the meads of Paradise, for child-angels and the spirits of departed infants to disport themselves with. The rich down was *visible* upon its wings; the lustre of its eyes *seemed* instinct with spirit. The firelight glimmered around this wonder—the candles gleamed upon it—but it glistened *apparently* by its own radiance, and illuminated the finger and outstretched hand on which it rested, with a white gleam like that of precious stones. In its perfect beauty, the consideration of size was entirely lost. *Had its wings overarched the firmament, the mind could not have been more filled or satisfied.* (p. 470. イタリック体は筆者)

興奮した語り手が推測で独断的に物を眺めていることに注目したい。語り手は蝶が芸術を通して得た immortality を具現していると主張しているが、この語り手の興奮と相前後して蝶を驚嘆の目で見ている Annie と Danforth は蝶に immortality は見ていない。語り手が immortality を当然のこととして、それが如何に蝶に具現されているかを興奮して語れば、Annie と Danforth は上辺だけを見て驚嘆しているのである。この二つの興奮が交錯して現出している状況からして、語り手の興奮にはかなりの思い込みがある。

では当の Owen はどのように語っているか。彼は蝶は生きているのかという Annie の質問に対して、蝶は全身全霊を打込んで仕上げたものであり、美の芸術家の知性、想像力、感受性、魂がその美の中に表現されていると言うものの、生きているとは断言せず、“It may well be said to possess life” (p. 471) と曖昧に答える。皮肉なことに Annie の質問に “Alive? To be sure it is” “Alive? Certainly” (p. 470) とはっきり肯定するのは Danforth である。語り手の興奮と Annie, Danforth の興奮をよそに、Owen は幾分顔色を変えながら “this butterfly is not now to me what it was when I beheld it afar off, in the daydreams of my youth” (p. 471) と漏らす。ここで Owen が若い頃白昼夢で見たものとは何か問題になるが、それはテキストの pp. 465–466 にある。前節で既に引用した箇所なので改めて引用はしないが、要約すると、自然が被造物の中に計りながら実現していない理想に達するべき美を肉眼で見えるものにする、これが Owen が白昼夢で見たことだと語り手は

述べている。先程引用した語り手の言葉 “Nature's ideal butterfly” と同じであることは明白だが、Owen の作った蝶はそれだと語り手は明言し、Owen は同じではないと言う。語り手と Owen の主張の食違いに関して、Stubbs は次のように解釈する。即ち、Owen の蝶は自然の理想的蝶の完成であるが、実在を得た今 “flitting mystery of abstraction” を欠いているのであり、“vision” が創造的芸術によって弱められたと<sup>29</sup>。この芸術家の悩みは *The Marble Faun* の Kenyon の悩みに通じるところがあり、我々の関心を引くものの、Stubbs は語り手=ホーソンと考え、主人公と語り手の衝突が芸術のパラドックスを表わすと解釈しているのである。しかし、この解釈は幾つかの点で疑わしい。まず、語り手一人が理想の蝶の完成を断言しているだけで、Owen は全く理想の蝶については触れていない。何よりも知性（これは Owen が挙げたもののひとつだが）によって “flitting mystery” (p. 458) が把握されないことは “Drowne's Wooden Image” や *The Marble Faun* の中でホーソンが繰り返していることである。また、語り手は理想の蝶の完成を明言しており、芸術家の vision が弱められたとは思っていない。次の引用では、Owen が “an atmosphere of doubt and mockery” (p. 473) を黙過できないときに語り手がその雰囲気をもとめない蝶の存在を興奮して語る様が描かれているが、語り手は蝶を “fair vision” とはっきり呼んでいる。語り手の見る蝶は弱められた vision ではなく、完成された vision なのである。

The butterfly then *appeared* to recover the power of voluntary motion; while its hues assumed much of their original lustre, and the gleam of starlight, which was its most ethereal attribute, again formed a halo round about it... At length, it arose from the small hand of the infant with an airy motion, that *seemed* to bear it upward without an effort; as if the ethereal instincts, with which its master's spirit had endowed it, impelled *this fair vision* involuntarily to a higher sphere. *Had there been no obstruction, it might have soared into the sky, and grown immortal.* (pp. 474-475. イタリック体は筆者)

語り手の饒舌とは対照的に Owen は黙して語らない。Owen 自身が語らない以上、そして語り手が信用できない以上、この作品の結末部分は芸術家の問題の解決の糸口すら与えていないといえる。しかし、語り手のコメントの虚構性から判断して Owen が “a far other butterfly” (p. 475) を把握したかどうかは疑わしいことは確かである。また、物語の冒頭部分には Owen の店の張り出した飾り窓に陳列してある各種の時計がことごとく往来に背を向けていたことが書き込まれているが、このメタフォリカルに表現された反俗精神をも失った Owen が、万が一にも “a far other butterfly” を把握したと確信していたならば、彼は永遠に終らぬ問題から自分を遠ざけたことになる。何故なら、ことホーソンに関する限り form を求める試みは概して失敗に終ることが多いものの、わずかでも成功の可能性を探ることをやめることは flickering radiances を失うことを意味するからだ<sup>30</sup>。

ホーソンが「美の芸術家」にとりかかっていた頃、第一子 Una が生れている。夫として父親として家族を扶養する責任を背負わせられたホーソンは当時ある程度の名声を得ていたにも拘ら

ず、雑誌への投稿から得る収入は少なく、次々に書く必要に迫られていた。結婚直後の1842年8月13日付の日誌では“The fight with the world—the struggle of a man among men—the agony of the universal effort to wrench the means of life from a host of greedy competitors—all this seems like a dream to me.”<sup>31</sup>と書いているが、それから半年もたない1843年3月31日付の日誌では“I might have written more, if it had seemed worth while; but I was content to earn only so much gold as might suffice for our immediate wants, having prospects of official station and emolument, which would do away the necessity of writing for bread”<sup>32</sup>という様にホーソーン作品に対する世間の冷たい反応に失望しつつも書かざるを得ない現実が述べられている。弱々しい芸術家OwenがDanforthに代表される功利主義の大きな壁と闘う姿は、ホーソーンが文人生活の不安定さを意識したところから生れたと言ってよいだろう。しかし、このことだけを捉えて「美の芸術家」を作家ホーソーンの実情の感情の吐露と読むのはいささか短絡的すぎる。上記の事実の他に次のことも我々は考慮に入れるべきだろう。つまり、「美の芸術家」の前後に書かれた作品群にスケッチが多く、それも批評家としてコメントするエッセイ風なものが多いということである<sup>33</sup>。ホーソーン作品一般についても言えることだが、距離を置いて物を眺める傾向が特に顕著なのである。ホーソーンがコンコードの牧師館に住むようになってからエマーソンやチャニングとの交際が増えているが、彼は妻ソフィアと違って二人を冷やかに見ていたことは日誌にも窺える。この姿勢は昇華され“The Celestial Railroad”として発表される。この姿勢はホーソーンが自分を見つめる場合も例外ではなかった。世間に対して毅然とした態度をとる芸術家像はホーソーンにエマーソンと二重写しになる自分を垣間見させた筈である。このような中で生まれたのが「美の芸術家」の語りであり、それは陽においては積極的に芸術家を肯定賛美しながら、陰においては冷やかに眺めるホーソーンの心的姿勢を表現している。全知性のある語りの中にコメンテーターとしての語り手の素顔と肉声を極立たせ、その語りを分離することで、ホーソーンは「美の芸術家」をひとつのフィクションに仕上げたのである。「美の芸術家」の最後の一文を *Mosses* 書評の中で取り上げ、想像力を現実以上にリアルなものと考えたメルヴィルが芸術を書いたとすれば、ホーソーンは芸術について書いたといえよう。

## 註

- (1) G. Woodbury, *Hawthorne* (Houghton, Mifflin, 1902), p. 149.
- (2) Lea Bertani Vozar Newman, *A Reader's Guide to the Short Stories of Nathaniel Hawthorne* (D.K. Hall & Co., 1979), p. 27.
- (3) *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, ed. William Charvat et al., Vol. X, *Mosses from an Old Manse* (Ohio State University Press, 1974), p. 475. 以下、本稿におけるこの作品からの引用はすべてこの版による。頁数は引用に続けて括弧に入れて示す。
- (4) Richard Harter Fogle, *Hawthorne's Fiction: The Light and the Dark* (University of Oklahoma Press, Revised Edition, 1975), pp. 70–90. R.K. Gupta, "Hawthorne's Treatment of the Artist," *New England Quarterly*, 45 (1972), 65–80. James W. Gargano, "Hawthorne's 'The Artist of the Beautiful,'" *American Literature*, 35 (1963), 225–30.
- (5) Lesley W. Brill, "Conflict and Accommodation in Hawthorne's 'The Artist of the Beautiful,'" *Studies in Short Fiction*, 12 (1975), 381–86. 四年近い婚約期間の後にソフィアと結ばれた晩婚のホーソーンが喜びに満ちた生活を送っていたことは *The American Notebooks* などに詳しい。ソフィアとの結婚がホーソーンの想像力を刺激したことは結婚前と結婚直後のホーソーンの作品の質と量の比較からも明らかである。結婚前の四年間は *Grandfather's Chair* series, *Biographical Stories*, *Twice-Told Tales* 第二版以外には二つのスケッチしかないが、結婚直後の三年間にホーソーンは21の新しい短編とスケッチを発表している。また、ソフィアとの婚約、結婚を境目にして不幸な男女関係を描いたものがわずかながらも減少し、幸せな男女関係を描いたものが出始めている。しかし、この事実は世間の実利主義に毒されない二人だけのパラダイスを表現していると同時に、hearth value を拒否した Owen にホーソーンが絶対的勝利を与えることを潔しとしなかったという解釈をも補強しうる。また、1840年代以前の作品は抽象的罪の故に孤立した主人公が多く復帰パターンがないのに対して、1840年代から1850年代初期の作品は孤立こそが罪を作るという物語が多いことから、Owen の究極の勝利をホーソーンが是認したとは考えられない。勿論 Arlin Turner, *Nathaniel Hawthorne, A Biography* (Oxford University Press, 1980), p. 162 が言うように、ホーソーンとソフィアは "each regarded artistic creation as an individual process" という解釈もでき、伝記的事実の援用は一筋縄ではいかない。
- (6) Rudolph Von Abele, *The Death of the Artist: A Study of Hawthorne's Disintegration* (Folcroft Library Editions, Revised Edition, 1977), pp. 32–44.
- (7) L. Hugh Moore, Jr., "Hawthorne's Ideal Artist as Presumptuous Intellectual," *Studies in Short Fiction*, 2 (1965), 278–83.
- (8) R.H. Fogle, *op. cit.*, p. 86.
- (9) Millicent Bell, *Hawthorne's View of the Artist* (State University of New York, 1962), p. 105.
- (10) *Ibid.*, p. 94.
- (11) John Caldwell Stubbs, *The Pursuit of Form: A Study of Hawthorne and the Romance* (University of Illinois Press, 1970), p. 53. Stubbs が作者の解説と他の要素のいずれかに重きをおくことに対して危惧の念を抱いていることは、引用に続く文からも、また、引用の一節に付けられた脚注からも明らかである。これは取りも直さずいずれかに重きをおかざるを得ない作品の難しさを物語っているといえる。
- (12) *Ibid.*, p. 60.
- (13) Nina Baym, *The Shape of Hawthorne's Career* (Cornell University Press, 1976), pp. 105–106.
- (14) James K. Folsom, *Man's Accidents and God's Purposes: Multiplicity in Hawthorne's Fiction* (College and University Press, 1963), p. 40.
- (15) Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, trans. Jane E. Lewin (Cornell University Press, 1980), p. 244.

- (16) *Ibid.*, pp. 189–194.
- (17) Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure of Fiction and Film* (Cornell University Press, 1978), pp. 196–262.
- (18) Janet Holmgren McKay, *Narration and Discourse in American Realistic Fiction* (University of Pennsylvania Press, 1982), p. 7.
- (19) Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (Princeton University Press, 1978) は小説における登場人物の思考を表現する方法を次の三つに分類している。全知の作者が描写する psycho-narration, 登場人物が一人称でその思考を表現する quoted monologue, そしてこの二つが混淆したフランスの *style indirect libre* に相当する narrated monologue である。以下, 統一してこれらの用語を用いる。
- (20) cf. Larry Wayne Cook, *Narrators in the Works of Nathaniel Hawthorne* (Duke University, Ph.D., 1969) また, ホーソーンが複数の登場人物の関係を通して性格を捉えるタイプの作家だと言ったのは T.S. Eliot である。cf. T.S. Eliot, “Henry James.” Reprinted in Edmund Wilson, ed., *The Shock of Recognition* (Doubleday, Doran & Company, Inc., 1955), p. 862.
- (21) J. Donald Crowley, ed., *Hawthorne: The Critical Heritage* (Routledge & Kegan Paul, 1970), p. 307.
- (22) Marjorie J. Elder, *Nathaniel Hawthorne: Transcendental Symbolist* (Ohio University Press, 1969)
- (23) Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 33. 尚, “fable” はロシアフォーマリストの用語 *fabula* からの借用。“the set of events tied together which are communicated to us in the course of the work” を意味し, “how the reader becomes aware of what happened” を表わす “plot” (sjuzet) とは区別される。Chatman, *op. cit.*, pp. 19–20.
- (24) *Ibid.*, p. 33.
- (25) Millicent Bell, *op. cit.*, p. 109.
- (26) *Ibid.*, p. 108.
- (27) Charles Feidelson, Jr., *Symbolism and American Literature* (The University of Chicago Press, 1953), p. 15.
- (28) Michael Davitt Bell, *The Development of American Romance, The Sacrifice of Relation* (The University of Chicago Press, 1980), p. 134.
- (29) J.C. Stubbs, *op. cit.*, p. 57.
- (30) Judith L. Sutherland, *The Problematic Fictions of Poe, James, and Hawthorne* (University of Missouri Press, 1984), p. 76.
- (31) *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, ed. William Charvat et al., Vol. VIII, *The American Notebooks*, p. 332.
- (32) *Ibid.*, p. 367.
- (33) Nina Baym, *op. cit.*, pp. 98–105.

(昭和60年8月12日受理)