

ホーソーンの世界と声、音楽 — 『緋文字』へつながる短編 —

濱田 みゆき

Hawthorne's Words, Voices, and Music: Short Stories Leading to *The Scarlet Letter*

HAMADA, Miyuki

Abstract

This paper focuses on the relationship among words, voices, and music as the key to reading Hawthorne's work; it considers the linguistic meaning and voices of the characters, as well as the musical voices.

It clarifies the phenomenon caused by the combination and balance of those factors, and rereads from a new angle the problems of crime and romance, which are themes specific to Hawthorne.

Hawthorne's typical romance is *The Scarlet Letter*. However, this paper takes up "The Birth-mark," "The Celestial Railroad," "The Artist of the Beautiful," "Rappaccini's Daughter : From the Writings of Aubépine," the four works that were published before *The Scarlet Letter*, and explores the connection of the four works with *The Scarlet Letter*.

In these short stories, you can see the romantic elements and the expression of musical voices that try to create the truth of the human heart as an art work written by Hawthorne. It can be seen that Hawthorne had been trying various combinations of word meanings and voices since the time of his writing short stories.

Keywords : Nathaniel Hawthorne, romance, language, voice, music

要旨

本論は、ホーソーンの世界を読み解く鍵として、言葉と声、音楽の関係に着目し、登場人物の言葉の言語的な意味作用とそれを支える声との関係や均衡、さらに音楽的な声について考察する。その組み合わせやバランスにより惹き起こされる現象を明らかにし、ホーソーン特有のテーマである罪やロマンスの問題を新たな角度から読み直すものである。

ホーソーンの代表的なロマンスに1850年発表の『緋文字』がある。それより前の1846年に刊行された短編集『旧牧師館の苔』に所収されている「あざ」、「天国行き鉄道」、「美の芸術家」、「ラパチーニの娘—オベピーヌ氏の著作から—」の4作品を取り上げ、『緋文字』とのつながりを検証する。

短編にもホーソーンが、芸術作品として人間の心の真実を創り出そうとしたロマンス的要素や、音楽的な声の表現もみることができる。取り上げた作品の登場人物の顕著な特徴として、言葉が、思想や性格と深く関わり体や心の特徴を表現していた。しかしながら、言葉の意味と音楽的な声をバランスよく活かす人物は描かれておらず、その不完全さゆえに日常性を越えた深い人間のドラマが創出されている。登場人物たちのバランスのとれない言葉と声は、「罪」をもつ人間の「逸脱への戒め」と関わっており、言葉の言語的な意味作用と音楽的で美しい声融合できないことが、「罪や逸脱の戒め」を物語化する条件として重要視されたと考えられるだろう。

ホーソーンは短編執筆の頃から、たゆまず様々なパターンの言葉の意味と声の組み合わせを物語

の中で試みていたことがわかる。作家であるホーソーンは、声による言葉と文字の関係の可能性を探し続けたのであろう。

キーワード：ナサニエル・ホーソーン、ロマンス、言葉、声、音楽

序

ナサニエル・ホーソーン (Nathaniel Hawthorne) は、1850年発表の『緋文字』(*The Scarlet Letter*) において、言葉の言語的な意味と音楽的な音声の関係性を非常に重要なものとして描いている。11章では、牧師デイズデイルには“symbolizing, it would seem, not the power of speech in foreign and unknown languages, but that of addressing the whole human brotherhood in the heart’s native language” (CE 1: 142) があるとされている。また、22章ではその「心の母語」が、自然の音とも共通するような音楽的なものであると記されている。

This vocal organ was in itself a rich endowment; insomuch that a listener, comprehending nothing of the language in which the preacher spoke, might still have been swayed to and fro by the mere tone and cadence. Like all other music, it breathed passion and pathos, and emotions high or tender, in a tongue native to the human heart, wherever educated. Muffled as the sound was by its passage through the churchwalls, Hester Prynne listened with such intentness, and sympathized so intimately, that the sermon had throughout a meaning for her, entirely apart from its indistinguishable words. These, perhaps, if more distinctly heard, might have been only a grosser medium, and have clogged the spiritual sense. Now she caught the low undertone, as of the wind sinking down to repose itself (243)

デイズデイルは死を前にしての説教で、天からの贈り物である発声装置から語りかける音楽のような声で喜怒哀楽の情念や高低の感情を吐露し、それが聴く者に圧倒的な共感を覚えさせている。「人間の心に生まれつきそなわる言葉」(八木訳 353)、すなわち「心の母語」で聴衆やヘスターに語りかけているのである。そして、その言葉は、不思議なことに、通常の常識を超えて「言葉とはまったく無関係に、彼女には、その説教の一部始終が完璧なひとつの意味を持っていた」(353) のである。

本来ならば明瞭な言葉で意図を持って語られるはずの説教が、言葉の意味が理解できなくとも、否、聞きとれないからこそデイズデイルの感情、精神的な意味を聴き手に伝えたと描写されている。こうした言葉の言語的な意味と音楽的な声のアンバランスによって、ホーソーンは何を伝えなかったのか、『緋文字』では明らかになっていない。

本論では、『緋文字』以前に書かれた、ホーソーンの短編作品を言葉と声、音楽の関係に着目し、登場人物たちに見られる言葉の言語的な意味作用とそれを支える声との関係や均衡、さらに声の音楽性について考察するものである。その組み合わせやバランスにより引き起こされる現象を明らかにし、ホーソーン特有のテーマである罪やロマンスの問題を新たな角度から読み直し、ホーソーンは何を伝えなかったのかを論じたい。対象とする短編作品は、1846年発表

の短編集『旧牧師館の苔』(*Mosses from an Old Manse*)に所収されている「あざ」(“The Birthmark” 1843), 「天国行き鉄道」(“The Celestial Rail-road” 1843), 「美の芸術家」(“The Artist of the Beautiful” 1844), 「ラパチャーニの娘—オベピーヌ氏の著作から—」(“Rappaccini’s Daughter : From the Writings of Aubépine” 1844)である。

なお、拙論「『ラパチャーニの娘—オベピーヌ氏の著作から』における感覚表現—言葉と声、音楽を中心に—」において、作品を読みとく鍵として、視覚、聴覚、嗅覚、触覚の感覚表現に着目し、比較分析を行った。その結果、言葉・音声の表現には、身体の状態に影響されことなく純粹性を保つ特徴的な性質をみることができた。本論においては、上記に挙げた4作品の言葉と声、音楽の関係に着目し、分析を行う。この4作品にホーソンの代表的なロマンス『緋文字』とのつながりが見出せるかを考察するものである。

1. ホーソンの言語

ホーソンの短篇を読み解く出発点として、19世紀アメリカの言語理論とホーソンの言語観の関係を先行研究から確認する。

Alessandro Portelli はアメリカ文学史を、文書と口頭形式の相互作用によりアメリカ文学および政治的なアイデンティティの基礎が形づくられた方法について、多数のテキストを用い考察している。その中で『緋文字』についても取り上げている。森でヘスターに会った後、牧師ディムズデイルの思考と感情に大きな変革が起こり、牧師の舌は勝手に動き邪悪な事を話してしまおうとする。それをなんとかコントロールし帰宅するのであるが、不思議なことに筆を折っていた「選挙日説教」の想が溢れ出てくるのである。ディムズデイルの最後の説教となる場面を Portelli は “The pages of Dimmesdale’s inner conflict and his final sermon articulate this tension in one of the most effective descriptions of orality in American literature” (Portelli 73) と述べている。さらに “In *The Scarlet Letter*, orality contributes to the shifts between romance and novel; the voice is the vehicle of the marvelous and the supernatural, which introduces into the midst of factual fidelity the ambiguity of the ‘human heart’” (74-75) と解説し、ホーソンのロマンスの口頭による声は、不思議な超自然現象の媒体であり、事実の中に「人間の心」の曖昧さをもたらしと言っている。

Patricia M. Roger は、「ラパチャーニの娘」におけるホーソンの複合的な比喩や寓意について、超絶主義的¹な言語理論との関係で考察している。Roger は19世紀には真実として神の言葉を受け入れる「精神的」な見解と、言語を単語とその指示対象との恣意的な関係を表現するための不完全なメディアと考える「経験的」な見解の二つがあったと述べている。

Two dominant points of view were what I call the “spiritual” view and the empirical view. The “spiritual” view accepted God’s word as the Truth, which He could communicate to us; the empirical view considered language an imperfect medium for expressing truth because of the arbitrary connection between words and their referents. (Roger 437)

1 超絶主義とは、ホーソンも親しく付き合っていたアメリカの思想家ラルフ・ウォルド・エマソン (Ralph Waldo Emerson) やヘンリー・デイヴィッド・ソロー (Henry David Thoreau) らによって唱えられた19世紀アメリカ・ロマン主義思想である。超経験的な直観による世界把握、自然と精神の調和などを説いた。

Roger は、ホーソーンはこの対立する二つの言語観の中で言語理論の試みを行ったという(436)。Roger は以下のように、超絶主義者が支持した「精神的」見解においては、言語は自然と精神を結びつけるものとして捉えられていると述べている。

[Transcendentalists] proposed that by recognizing the correspondences between nature and spirit and the way in which language connects nature to spirit, we would see the unity of all things. Most believed that all languages developed from a single language, and they often advocated reforming language so that the original connection between word and thing would be made clear. (Roger 438)

そして、“Hawthorne’s fiction derives from the uncertainty about relations among nature, spirit, and language during the mid nineteenth century” (454) とホーソーンの物語が、19世紀半ばの自然、精神、言語の関係の不確かさに由来していると指摘している。

萩原力もホーソーンの言語観について、19世紀の言語には、現象を叙述し悟性の表現であるという見方と、超絶的理性は言語を絶した直観により、はじめてその機能を発揮するという見方があり、ホーソーンの関心をそそったのは、後者の見方であると指摘している(萩原 500)。そして、「ホーソーンにとり、この情感の世界を叙述できる言語をもたぬことは、外観上の世界を叙述できぬことよりはるかに重大な事である」(502)と論じている。さらに、萩原は、言語の音声は、声のひびきが内的自我をあらわし、「内的自我」と「現実」とのコミュニケーションに欠かせぬメディアになるという前提で、ホーソーンは「情感をあらわすきわめて基本的、原初的表現として、『声音』に注目した」という。そして、「いんうつ気味な音楽へ」耳をかたむけ、自然の感受性を感得し、「自然を精霊化することにより、そこに神の神意をみたり、精神的、道徳的意味を読みとることに意味があった」と述べている(504-508)。

Roger, 萩原らが指摘するように、19世紀アメリカの言語理論には、人間の精神や情感の側面に焦点をあてる見解、つまり、Portelliの言葉で言い換えれば人の声によって人間の心の曖昧さを表現するという考え方と、単語とその指示対象との恣意的な関係に焦点をあてる二つの見解があったと言える。そして、ホーソーンの言語観はこのうち前者に依拠していたと考えられる。ホーソーンが19世紀の言語理論の中で、自然、精神、言語の関係に着目し、作品の叙述方法を試みたという点では、Roger と萩原の見解は一致しているだろう。萩原は、さらに、ホーソーンの言葉の諸々の形態は沈黙へと表現が進むという。沈黙は創造に先だち、遠隔と近在、恒久性と変遷、抽象と具象などを統合する全きものになると論じている(511)。

一方、互盛夫は、ホーソーンと同時代の作家であり、ホーソーンと親交のあったハーマン・メルヴィル(Herman Melville)の『ビリー・バッド』(*Billy Budd, Sailor*)の主人公ビリー・バッドのような「極限的な意味でのよそ者」の言語の特質として、「言語を『極限(limite)』まで追いやる。その果てには言語の『外部』が見出されるが、それは言語の外部である以上、言語で語ることはできない。だから、それは『沈黙』や『音楽』として現れる」と指摘している(互 275-276)。この言語の外部の音楽性は『緋文字』のディムズデイルの最後の説教や後述する「ラパチャーニの娘」のベアトリーチェの音楽のような声にもみて取れるだろう。互もまた、「沈黙」と「音楽」の重要性を示唆している。

清水武雄は、アメリカに渡ってきたホーソンの祖先が、クエーカー教徒の迫害や判事として魔女裁判にかかわったこと、また代々、一家の長たちが商船の船長として黒人奴隷を運んだらしいことから、ホーソーンを「こうした芳しからざる祖先の存在に呪縛されたのか、まるで強迫観念のごとく人間の心奥しんおうに疼く罪を次々と俎上に載せた作家でした。中庸を是とし、神ならざる身の人間という分際から逸脱することを強く戒め続けた」（清水2014: 3）ロマンス文学の泰斗であったと論じ、「彼はこの心奥の影に様々な意匠をほどこし、ある時は牧師や医師を、ある時は少年や老人を、またある時は科学者や技術者を、時に男女間の心の機微を織り込みながら、ロマンスの俎上に乗せて、人間の内面を透視してみせたのであった」（清水 1984: 209）と述べている。

ホーソーンは、Portelli の指摘するように口頭による声で、「人間の心」の曖昧さを語るが、それは Roger が指摘するように“the uncertainty about relations among nature, spirit, and language during the mid nineteenth century” (Roger 454) に由来するものだろう。そして、萩原や互が指摘するように、自然を精霊化しそこから生じる音楽的なもの、さらに沈黙を取り入れた文章で、曖昧な人間の「心奥の影に様々な意匠」（清水 1984: 209）をほどこしたものをロマンスという文学形式に表現した。本稿はこれらの先行研究を踏まえて、沈黙をより際立たせるための言葉と声、音楽に着目する。本稿に取り上げる4つの短編において、清水が指摘する「罪」、「逸脱への戒め」そして「ロマンス」が、言葉の言語的な意味作用とそれを支える声と関連してどのように描かれているかを読み直す。

2. 作品分析

(1) 「あざ」—癒す声

「あざ」は18世紀後半を舞台にした、エイルマーという優れた科学者とその妻ジョージアーナの物語である。エイルマーは、美貌の持ち主ジョージアーナと結婚したが、妻の左頬にある極小の人間の手のようなあざを忌むべき対象と見なし、常にそれを気にするようになった。そして、ついに、あざを取り除く、命の危険を伴う治療を行うことになる。

ジョージアーナは夫エイルマーを愛し、夫の望むままに自分の命の危険を伴うような行為を許すのである。Jules Zanger は、エイルマーとジョージアーナの関係について、ジョージアーナは感情的にも知的にもエイルマーに服従したが、身体的に抵抗したと述べている。

He would appear to have conquered her completely—except in the physical resistance to his will the birthmark represents. If Georgiana emotionally and intellectually submits to her husband, her body dose not. Her “imperfection” remains impervious, as long as she lives, to his technology, his reason, and his love. Aylmer, who would transform her into the objectification of his desire, into, that is, an extension of himself, of his male self, is balked by the crimson stain in which her feminine individuality is expressed. (Zanger 370)

ジョージアーナが活着している限り、身体つまり人間の不完全を表すあざと彼女の生命（精神）は結ばれたままである。治療により、あざが消えた時、ジョージアーナも亡くなってしまう。

ジョージアーナは、エイルマーを精神的には、敬愛し受け入れているが、身体的にはその通りにはならなかった。ジョージアーナの精神と身体が乖離してしまった結果、悲劇が生じたのである。ただ、Zangerは、ジョージアーナはエイルマーに従ったと指摘しているが、治療はジョージアーナの意志であり、ジョージアーナは自分が死んでしまうことも分かっていた。エイルマーに服従したというより、エイルマーの願いを聞き入れていたと言った方が適当であろう。

あざを消す治療の合間に、エイルマーがジョージアーナの様子を見に立ち寄り、“‘I have sought you for the luxury of your voice. Sing to me, dearest!’ So she poured out the liquid music of her voice to quench the thirst of his spirit” (CE 10: 50) と、何か歌ってくれるように頼み、ジョージアーナはそれに答える。ジョージアーナの歌声は、エイルマーを癒すために（水のように）注がれた、と書かれている。人間が生きていくうえで必要不可欠な水のように、その歌声がエイルマーに注ぎ込まれるのである。ホーソーンは声を立体的で重量感のあるものとして表現している。後述の「ラパチーニの娘」では、ベアトリーチェの声は湧き上がる音楽のようで庭にある噴泉を彷彿とさせるが、「あざ」では、もっと具体的にジョージアーナの声に水の特質を持たせている。ジョージアーナは相手を愛し、受け入れる女性として描かれる。それを表しているのが、相手の心を潤すような声である。

ジョージアーナの声は“‘My poor Aylmer!’ she repeated, with a more than human tenderness” (55) と描写されている。彼女の声は「人間のものとは思えぬ優しさが滲」む（清水訳 224）音声である。喩えるならば、天上の音楽のような声だとも言えるだろう。それは、地上にありながら神の領域に匹敵するような、換言すれば、地上での最上の幸福を象徴する声であった。彼女は自分の思うところを正確に言葉で伝えることもできた。例えば、エイルマーに、取り除くことで取り返しのつかない結果になってしまうかもしれないあざを、取り除ける可能性は本当にあるのかと尋ねている。しかしながら、ジョージアーナは、彼女の持ち得た声の力を二人にとって一番重要な局面で使おうとしなかった。ジョージアーナの至上の声は、エイルマーを愛するがゆえに、その時々エイルマーを癒し、慰めるためだけに使われてしまった。二人の未来のために彼と話し合い、自分の言葉で彼を説得しようとはしなかったのである。

ジョージアーナは神の領域を侵そうとするエイルマーをそのまま受け入れてしまい、自らの命まで落としてしまった。『緋文字』のデムズデイルは最後の説教で自らの気持ちを音楽のような言葉に乗せて聴衆に訴えかけ、それは聴き手の圧倒的な共感を得た。ジョージアーナも自分の言葉の力を信じてエイルマーと会話するべきであっただろうが、言葉で自分の気持ちを伝えることよりも、エイルマーの要求をそのまま受け入れることを選んでしまったのである。ジョージアーナという言葉は、その真価を生かされなかったとも考えられる。

本作においても、先に紹介した清水が指摘したように、ホーソーンの「科学者や技術者を、時に男女間の機微を織り込みながら、ロマンスの俎上に乗せて、人間の内面を透視」（清水 1984: 209）する表現法が発揮されていると言える。大場厚志も「痣の除去は、完全なる美を創出しようとする芸術家の行為であり、自然を支配しようとする科学者の行為であり、理解不能なものを排除しようとする行為でもある。そして痣の除去は、自然としての人体の改造を、さらには人体の創造さえも暗示するので、理想主義から発したものであるとはいえ、結果的に神の領域の侵犯あるいは神への反逆というイメージを喚起する」（大場 2）と論じている。エイ

ルマーは「神ならざる身の人間という分際から逸脱」(清水 2014: 3) しようとし、ジョージアーナを失う。言葉と声は人と人が気持ちを伝えあうものである。しかしながら、たとえ言葉の言語的意味作用と、ジョージアーナの特質として表れた水のように人の心を潤す声のバランスがうまく保たれていても、人が人間の領域を逸脱しようとする、それは十全には機能せず、悲劇が生じてしまうことを、本作は物語っているだろう。

(2) 「天国行き鉄道」—理解できない声

「あざ」では、言葉に関連する描写として、声や音楽に言及している箇所を考察したが、同年発表された本作にも興味深い記述がある。「天国行き鉄道」(1843年)は、語り手が夢の門をくぐって、ジョン・バニヤンの『天路歷程』で知られた「滅亡の市」を訪れ、この町と「天国の市」のあいだに最近敷かれた鉄道で、スムーズ=イット=アウェイ氏を道案内に「天国の市」へ向けて旅行する話である。語り手は、バニヤンの『天路歷程』をガイドブックに「解釈者の家」を車中から眺め、「困難が丘」の麓から掘られたトンネルを抜け、「死の影の谷」に入り、「地獄の入口」に停車する。再出発後、谷のいちばんはずれで語り手は、^{ジャイアント・トランセンデンタリスト}「巨人超絶主義者」の姿を目に留めるのである。

He is a German by birth, and is called Giant Transcendentalist; but as to his form, his features, his substance, and his nature generally, it is the chief peculiarity of this huge miscreant, that neither he for himself, nor anybody for him, has ever been able to describe them ... He shouted after us, but in so strange a phraseology that we knew not what he meant, nor whether to be encouraged or affrighted. (CE 10: 197)

ここではラルフ・ウォルド・エマソン (Ralph Waldo Emerson) らを象徴していると思われる^{ジャイアント・トランセンデンタリスト}「巨人超絶主義者」が語り手に何か叫んでいるのだが、奇妙な言葉使いだったため、彼が何と言っているのかわからなかったとある。この場面では、言葉の大意さえ相手に伝わっていないのである。

星野勝利は、ホーソンが本作に、夢と寓意の虚の空間に実の空間である鉄道を潜入させ、また、エマソンの超絶主義も潜入させてそれを批判していると指摘している(星野 82-81)。Clifford A. Wood は、ホーソンの風刺の対象は超絶主義だけでないという見解で“Although some readers have interpreted ‘The Celestial Railroad’ as a satire on Transcendentalism alone, Hawthorne’s inclusion of the Transcendentalist as a single character seems to obviate such a narrow reading. Both Unitarian and Transcendentalist reacted to its sting” (Wood 604) と論じている。ホーソンが、教皇と異教徒の後に洞穴に住む超絶主義者を「巨人超絶主義者」という一人の人物に設定していることから、ユニテリアン^{ジャイアント・トランセンデンタリスト}も含んだ主義への批判となっていると指摘しているのである。教皇と異教徒という異なる宗教観の人物達が住んでいた洞穴に、一人で住む^{ジャイアント・トランセンデンタリスト}「巨人超絶主義者」は、複合的な思想を持ち合わせていることを象徴していると考え

2 ユニテリアンはキリスト教プロテスタントの一派で、エマソンはハーバード大学卒業後、ハーバード神学校に入学し、ユテリアン派教会の牧師をしていた時期がある。

えられる。Joseph C. Pattison も “‘The Celestial Railroad’ is usually read as an allegory which satirizes religious modernism, in both its Transcendental and Unitarian forms” (Pattison 224) と論じている。この物語全体が超絶主義とそれを派生させたユニテリアンへの風刺的なアレゴリーとなっているのである。超絶主義者が出てくる場面は、物語の中でこの一箇所だけであるが、ホーソーンは「巨人超絶主義者」^{ジャイアント・トランセンデンタリスト}の言葉がわからないという設定で、超絶主義やユニテリアンの主張を批判しているのである。超絶主義者が直接語られているこの場面は重要な一節と言えるだろう。

ウォルター・J. オング (Walter J. Ong) は、声の文化の特長として、パークレー・ピーボディの口承叙事詩の研究に言及し、「歌い手は、今日のわれわれがふつう言うような意味で『情報』を伝えているのではない。つまり、歌い手から聞き手に向けてデータを『パイプライン輸送』^{ジャイアント・トランセンデンタリスト}するような意味で『情報』を伝えているのではない」(オング 297) と述べている。また、それに続けて、以下のように述べている。

口承的な歌(ないしその他の口承物語)は、歌い手とその場の聴衆、そして、かつて歌われたもろもろの歌についての歌い手の記憶が、相互にはたらきかけあうことによって生まれるのである。このような相互作用のなかで演じるときに、吟遊詩人は独創的、創造的になるのであって、書き手が独創的であり、創造的であるというのとはわけが違っているのである。(298)

口承的な歌は、歌い手と聴衆との相互作用の中で創造的に生まれるものであり、それに対して「パイプライン輸送」のようなコミュニケーションは単に情報を伝達するだけの働きしかしない。エマソンや彼が一時所属していたユニテリアンを想起させる「巨人超絶主義者」^{ジャイアント・トランセンデンタリスト}の主張は、性急で声高に過ぎ、奇妙に聞こえ、(たとえその主義が良いものであったとしても)その場の聴衆(この場合語り手)には届いていない、といっているように思える。つまり、超絶主義やユニテリアン派が当時急速に台頭し、エマソンに代表されるような「巨人超絶主義者」^{ジャイアント・トランセンデンタリスト}の主張は声高に唱えられていたが、ホーソーンはその思想に違和感を覚えたので、巨人の言葉は “He shouted after us, but in so strange a phraseology, that we knew not what he meant, nor whether to be encouraged or affrighted” と書いたのであろう。「巨人超絶主義者」の言葉は、ピーボディのいう「パイプライン輸送」に相当するものであり、過剰な情報を送り出してはいるものの聞き手にとっては意味をなさず、鉄道の轟音と同様に騒音に過ぎない。「相互作用」による創造性を失くしてしまっていることがここには書かれているだろう。

この「巨人超絶主義者」^{ジャイアント・トランセンデンタリスト}に欠けているのは、ディムズデイルやジョージアーナらに備わる共感を生む音楽のようにも聞こえる声の魅力であろう。オングは「ことばは、音である」(オング 72)、と指摘し、「声の文化のなかで生きる人びとがふつう、またおそらくは例外なしに、ことばには偉大な力が宿ると考えている」(74) し、「ことばには魔術的な力があると見なしている」(75) と述べている。これは文字の文化に生きる私たちにも容易に理解できることである。現代でも説教や読経には音楽と呼んで言いようなりズムが備わっている。巨人のわめく声は、音声・音としてひびかなかったのである。言葉が声を通じて真意を伝えるものであっ

たならば、意味は明確に伝わらなくとも、音がひびき語り手の心に届き、語り手に情動は伝わったはずである。ホーソンは「天国行き鉄道」で、19世紀アメリカの実用への行き過ぎを鉄道の耳を弄する轟音で、そして、超絶主義者への懐疑を理解できない声で表現しているのである。

(3) 「美の芸術家」—実用性と美

「美の芸術家」は芸術家オーウェン・ウォーランドの物語である。オーウェンは時計職人でありながら、規則的な一連の動きに嫌悪感をいだき実用性には背をそむける。何度も挫折を繰り返しながら、アニーへの愛のために、生涯をかけて霊的実在が吹き込まれた機械仕掛けの蝶を創作する。

本作には実用性には背をそむけるオーウェンと、その対極にある実用主義者でありオーウェンの友人でもあるダンフォースが描かれている。ここで注目すべきなのは、この物語は芸術家オーウェンの話であるにもかかわらず、鍛冶屋が創造する実用の美にも言及されていることである。矢作三蔵も鍛冶屋の描写に対して「光と闇との共演。実に美しい場面である。鍛冶屋が作り出すものは、『馬蹄』や『鉄の格子』。したがって、鍛冶屋での美は、『実用主義』(pragmatism)の美といえる」(矢作 71)と指摘している。そしてその場面でのダンフォースの声の描写が次の通りである。“‘Well said, uncle Hovenden!’ shouted Robert Danforth, from the forge, in a full, deep, merry voice, that made the roof re-echo” (CE 10: 449)。ダンフォースの声は天井にひびき渡り、深く、楽しげである。ダンフォースがオーウェンの店を訪れた際には、“‘Why, yes,’ said Robert Danforth, his strong voice filling the shop as with the sound of a bass-viol” (CE 10: 452)と描写される。低音弦楽器のような力強い音で、耳に心地よい音色の声をダンフォースは持っているのである。しかし、その一聴したところ感じの良い声にオーウェンは怯え、動揺し、何か月も苦勞して創ってきた機械仕掛けの作品を誤って壊してしまう。ダンフォースは自信に満ち溢れているが故に、その豊かな声でオーウェンに対しても、自分の力の強大さをあけっぴろげに誇る。オーウェンは美を創造する思いや情熱を確信し、それは地上の巨人であるダンフォースには見当もつかないことだろうと馬鹿にしながらも、その力の強さに影響されひどく動揺してしまうのである。ダンフォースの声は実用の美を備えているかのように、意味も明確で声も太い。そして、力強い身体に似合って、豊かで、楽しげにひびく。ダンフォースは実体のある鉄に力をふるうことや実用性のあるものを製作することを最上のものと考え、自分の経験や実際に目にしたことしか信じない現実的な自信家で相手への配慮が足りない。その言葉も現実的で、自分の思いをそのまま伝えるだけのもので、声の魅力が活かされているとは言えない。

オーウェンが思いをよせるアニーの声は、ベアトリーチェやジョージアーナのように音楽的には描かれていない。それはアニーの現実的な性格ゆえのことであろう。アニーは、芸術家オーウェンではなく、鍛冶屋ダンフォースを選んだ現実的な女性である。自分の意思を音楽的に表現できない、いやその必要性がなかったのかもしれない。言葉をコミュニケーション手段として、自分の必要とする範囲で十分に使用でき、相手を見ながら、日常会話を現実的に交わすことのできる女性だからであろう。オーウェンは時計職人でありながら、実用性とはかけ離

れた美を追求したために孤立し、ダンフォースは現実的な実用性を求め伴侶や子どもを得る。

奇妙なことにホーソーンは、ダンフォースは心地よい音色の声を持っているとして描写しているにもかかわらず、オーウェンの声には「か細い」と否定的とも受け取られるような書き方をしている。オーウェンは繊細で霊妙な芸術を求めるあまりに、現実の力強さの象徴であるダンフォースを否定し馬鹿にしてしまう。この彼の思想が「か細い」と表現されたのであろう。オーウェンは自分の製作している機械に触れる親方やアニーへ向かっては“‘You are my Evil Spirit,’” (CE 10: 457) と言ったり、“‘It was not your fault, Annie—but you have ruined me!’” (460) と言ったりするなど、その非難の言葉は直截的で、怒りをそのまま相手へぶつけてもいる。Frederick Newberry は下記のように、オーウェンは美を追求したために、自分の住む社会の実用性や経験を切り捨てなければならなかったと指摘している。

The moment when the butterfly emerges in “The Artist of the Beautiful,” ... is really equivalent to so many other moments in Hawthorne’s tales when, individually or collectively, characters must discard their reliance on practicality or empiricism on pain of impoverishing themselves and the culture they represent. (Newberry 96)

このオーウェンの美を追求するために社会から孤立してしまう独善性が、言葉と声で表現されている。一人孤独にアニーのために機械仕掛けの蝶を創っていたオーウェンは、会話のための言葉の必要性を感じなかったのであろう。オーウェンの言葉は、芸術を求める思想に比べないがしろにされているのである。オーウェンは、蝶が完成した時もそれが珠玉の芸術品であることを、言葉を使ってアニーらにわかるように説明しようとはしない。最終的に彼は“‘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’” (475) の境地に達する。彼が美の实在を享受できるようになった時、彼は、他の人々との美の共有を放棄し、同時に言葉を通じてのコミュニケーションも手放しているのである。結局、この物語でもホーソーンは言葉の力を十分に発揮できる人物を登場させていない。

(4) 「ラパチーニの娘」—心と体の関係性

「ラパチーニの娘」はイタリアのパドヴァを舞台にしている。ジョヴァンニは、下宿先に隣接する研究者ラパチーニの庭で、その娘ベアトリーチェと逢瀬を重ねるが、ベアトリーチェも庭の灌木もラパチーニの研究目的のために、毒によって育てられている。

ジョヴァンニは下宿先で、まだベアトリーチェの姿をみることなく、初めはその声だけを耳にする。“[A] voice as rich as a tropical sunset, and which made Giovanni, though he knew not why, think of deep hues of purple or crimson, and of perfumes heavily delectable” (CE 10: 96–97). ジョヴァンニの耳に客観的に聞こえてきたその声は、熱帯の夕映えを思わせるほど華やかで、何故か紫色や深紅の深い色合いと心地よい香りとを思い浮かばせるものであった。その声の赤紫か臙脂の深い色合いは、“There was one shrub in particular, set in a marble vase in the midst of the pool, that bore a profusion of purple blossoms, each of which had the lustre and richness of a gem” (CE 10: 95)

と庭にある一本の灌木と同調するものである。まさしくその灌木の世話をするために、ベアトリーチェはラパチーニに呼ばれたのである。

ベアトリーチェの声は、毒された身体から発せられるゆえに、毒木である灌木を想起させるのである。加えて、ジョヴァンニは甚だ心地よい香りまでも思い浮かべる。そしてそれは、物語の後半ジョヴァンニの部屋を訪れたバリオーニ医学部教授から指摘されるように、いい香りであるが長く吸っていると病気になりそうなものである。

ジョヴァンニは、客観的にベアトリーチェの声だけを聞いた時には体の毒性の表れである色や香りを感じていたが、ベアトリーチェの顔をみて会話する際には、“Thanks, Signor,” replied Beatrice, with her rich voice, that came forth as it were like a gush of music; and with a mirthful expression half childish and half woman-like” (CE 10: 104) と受ける印象が変わってくる。顔を合わせ、会話するときには、ベアトリーチェの声は湧き上がる音楽のように好ましいものである。声と共にベアトリーチェの心の表れである表情やジョヴァンニに向かう純粋な気持ちが、体の毒性に勝って感じられるので、実際には毒を含む吐息の性質は伝わらなくなるのである。湧き上がる音楽は、庭にあり植物に水を供給している噴泉を彷彿とさせる。その噴泉の水音はジョヴァンニに音楽のように聞こえてくる。

The water, however, continued to gush and sparkle into the sunbeams as cheerfully as ever. A little gurgling sound ascended to the young man’s window, and made him feel as if the fountain were an immortal spirit, that sung its song unceasingly, and without heeding the vicissitudes around it ... (CE 10: 94)

生の源である水は、周囲の榮枯盛衰など気に留めることもなく楽しげに唄い続け、永遠に生き続けることをジョヴァンニに、そして読者にも伝えてくるのである。

さらに、別の箇所でも、ベアトリーチェの声は音楽のようだと書かれている。“Are there such idle rumors?” asked Beatrice, with the music of a pleasant laugh” (CE 10: 111)。このように、ふとした時にできる言葉が音楽のように聞こえるのは、ベアトリーチェの精神の美しさを表現しているからであろう。この後、続けてベアトリーチェは、ジョヴァンニに “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!” (CE 10: 112) と、自分の言葉だけを信じるように頼む。体は毒されているベアトリーチェであるが、気持ちは純粋であるがゆえに、自分の心に絶対の自信を持っており、自分の口から出る言葉は真であると言い切る。ジョヴァンニはベアトリーチェと話すうちに、その純粋な魂だけに目を向けてしまい、ベアトリーチェの吐息により、昆虫が死んでしまったり花が枯れてしまったりしたことからくる、疑念や恐怖を忘れてしまう。

ベアトリーチェの体と心はもちろん一体となっているのであるが、その体が毒でできていても、その精神、魂は神が創ったものであり純粋なままで毒されることはない。吐息、身体は毒されていても、言葉、音声は心の底から出ているから、真に美しいままなのである。つまり、言葉、音声は毒の影響を受けないのである。触れただけで人を傷つけてしまう体と美しい心は

乖離しているが、ベアトリーチェの中では、一人の人格、身体を形成している。それが、ベアトリーチェの特性である。しかし、ジョヴァンニを愛し、庭の外の世界に関心を広げることにより、ベアトリーチェ自身に成長が見られ、自分の体を厭い、悲しむようになり、全幅の信頼をおいていた父親にも疑問を抱くようになる。バリオーニはラパチャーニへの嫉妬心に駆られ、ジョヴァンニへ解毒剤を渡す。体が毒で占められているベアトリーチェにとって、解毒剤は致命的であった。最終的にベアトリーチェは、自ら毒を飲んで一人で神の元に去っていく。

先に挙げたデイズデイルの言葉は、意味は持たないが声は相手に伝わり、聴衆との深い共感があった。しかし、正確な意味を伝えるための言語としては不完全だと言える。一方、ベアトリーチェの言葉は、真の意図を伝え、その意味は揺らぐことはないが、声を伝える吐息は毒を持ち、会話することにより相手を傷つけてしまう。ベアトリーチェの声は、言葉と音声は純粹であるが、それを伝える吐息が毒を孕み、正反対とも言える性質を持ったがゆえに彼女の孤立を招いたのである。

見方を変えるならば、ベアトリーチェの言語は毒性を帯びる声を母体としており、彼女自身の中では矛盾が合理化され体現されているという曖昧性を持っていることになる。David Stouck と Janet Giltrow は、ホーソーンの助動詞 (modal verbs) 例えば “must” の使用例を挙げ、ジョヴァンニの感情の曖昧さや不確定性について検証している。

Even when modal verbs express the highest degree of certainty, they still invoke indeterminacy. For example, as Giovanni develops the idea that Beatrice is “human sister” to the poisonous flower in her father’s garden, we hear that “Giovanni’s fancy *must* have grown morbid, while he looked down into the garden.” Although “must” express the highest degree of certainty, it also inscribes the claim as only an estimate, as, first, a claim from a position of limited knowledge and, secondly, a claim from a position that suggests Giovanni’s idea as arising from morbidity. (David Stouck and Janet Giltrow 564)

ここで指摘されているようにホーソーンの文章の特徴の一つは、不確定な表現の文体であると言える。また、Stouck と Giltrow は語り手の使う “seem” という言葉にも注目する。

With the word “seemed”, we enter in company with Hawthorne’s characters into territory that is not clearly marked, that must be carefully examined before we can proceed. (563)

語り手が作中に入り込み、この “seem” という不確定な言葉を使用することで、読み手もジョヴァンニと共にベアトリーチェの身体の曖昧さをもたらしたラパチャーニの庭園に足を進めて行く効果がある。そして、“In each instance Hawthorne’s narrator confounds an opportunity for authoritative report or comment, preferring instead a grammar of contingency” (568) と、語り手により、物語が曖昧にされていくと指摘している。聴覚性に富んだ文章表現と曖昧な文体が、語り手の言葉と組み合わせられ、織り合わされることで、この二つの特徴は増幅し、より効果的なものになっていると言えるだろう。声、音楽が聞こえてくる文章表現と曖昧な文体は、物語の解

積を多様にする。ホーソーンを考え抜かれた文章は、ロマンスの土台となっているのである。

3. 「言葉と声、音楽」と「罪、逸脱への戒め、ロマンス」の関連

F.O. マシーセン (F. O. Matthiessen) は、19世紀中葉のアメリカ文学をアメリカ民主主義文学であると論じ、ホーソンやエマソンやメルヴィルを取り上げている。その中で、ホーソーン作品については、本論の第1章で検証したように、精神的傾向という超絶主義と通じる基盤があると指摘している (マシーセン 395)。そして、作品には「堅牢な道徳的解釈に立脚」(507) したアレゴリー³と象徴が描かれていると論じている。つまり、ホーソンは、罪、逸脱の戒めをロマンス文学形式の中にアレゴリーや象徴で表現したと言えるだろう。では、そうしたアレゴリーや象徴が声や音楽の表現にどう関連するのだろうか。

亀井俊介は19世紀のアメリカ文化史を大衆文化の視点から述べている。サーカスやオペラや minstrel・ショー⁴などを切り口に大衆文化について論じている。19世紀盛んであった講演活動はサーカスとも呼ばれていたという。そして、「アメリカ文化はおしゃべり文化であった……その文化の醍醐味は、語り手と、聴き手である大衆との直接的な接触から生まれる、生きた呼吸のやりとりの上に成り立つものである」(亀井 160) と論じている。エリート文化と大衆文化は切りはなされたものではなく、「おしゃべり文化」のなかでエマソンやソローも多くの講演を行い、大衆も彼らを歓迎し、「話し言葉による独特の文化的雰囲気形成されていた」(103) と述べている。ホーソンもその語りによる大衆文化の影響を受けながら、しかし、エマソンらのように実際の講演による言葉ではなく、ロマンスという文章の中に言葉や声、音楽を持ち込もうと試みたのであろう。

そして、本論で取り上げた登場人物、ベアトリーチェやジョージアーナ、ダンフォースなどには、オングが述べるような声の魅力が備わっていた。それは『緋文字』のディムズデイルにも共通することである。しかしながら、これらの人物たちは様々な原因によって、その声の力を活かしきれず物語の中にドラマが生まれていた。また、言語的な意味と声のアンバランスによって心と体のあり方が表現されてもいた。ここまでの考察によると、ホーソンからみて、人間とは、言葉の言語的意味作用とオングのことばに宿る「偉大な力」を融合させることができない存在である、と言っているように思える。しかし、だからこそ物語が生まれ、人間にとって乗り越えるべき課題が現れるのであろう。言葉と声の関係性と、ホーソーンの中心的なテーマの物語化がどう関連するのかを検討するため、声の力を有しているベアトリーチェ、ジョージアーナ、ダンフォースらの特質が「罪」、「逸脱」、「ロマンス」などのホーソン特有の問題とどう関わるのかを以下に述べる。

野呂浩は、「あざ」、「ラパチャーニの娘」、「美の芸術家」に共通するものとして、「表面的には、科学者ならびに芸術美の問題を扱っているようであるが、先祖が関わった魔女事件の呪いと自分の生きざまの狭間で呻吟するナサニエル・ホーソーン姿、つまり、先祖と自分の血に内在する癒しがたい病巣への痛烈な批判と憤り、そして、そのような先祖伝来の烈しい血を自分は、

3 寓意。寓話。ある概念をシンボルやイメージを用いて表現したり、別の事柄に託したりして意味を伝えようとすること。

4 顔を黒く塗った白人によって演じられた、踊りや音楽、寸劇などを交えた、大衆的なエンターテインメント。

生命を殺害するためではなく、美の生命創造のために用いるのだという並々ならぬ決意」(野呂 8) が奥深いところに影の如くちらついていると指摘している。この指摘は、清水の指摘する「人間の深奥に疼く罪」と「逸脱」(清水 2014: 3) と通ずる見解であろう。

「あざ」と「ラパチーニの娘」には行き過ぎた科学や逸脱というテーマをみることができる。罪の標章であるあざや体の毒を、女性から取り除くために薬を用いる点で「あざ」と「ラパチーニの娘」は同様である。しかし、「あざ」ではジョージアーナはエイルマーの希望を叶えるために薬を飲むが、「ラパチーニの娘」ではベアトリーチェは、現世での希望を失くし解毒剤を飲む。ベアトリーチェは孤独なまま天に昇っていくが、ジョージアーナは相手を愛し、受け入れた結果として、死も受け入れる。「ラパチーニの娘」では、心の奥底から発せられる真実の言葉で多様なイメージを喚起しながらも、声を運ぶ吐息が毒を含んでいたために相手を傷つけてしまう矛盾により悲劇が生じたが、「あざ」では、言葉の言語的意味作用と水のように人を心を潤す声がバランス良く保たれていながらも、その言葉を駆使しなかったために悲劇が生じてしまう。人の感情を音声を伴った言葉で表現しようとする、ホーソーンの試行錯誤をみることができる。

「美の芸術家」では、「罪」や「逸脱への戒め」は端的には描かれていないが「美の生命創造」を求めるあまり、他の人々から離れてしまうことが書かれている。ダンフォースは自分の身体に似合った魅力的な声を持っているが、あまりにも実用的な力のみを信じ、考えも単純すぎる。同じような思考の相手には意味と声の魅力は伝わるが、その豪快さがオーウェンを脅かしたように、脅威ともなることをホーソーンは言いたかったのではないだろうか。せっかくの声の力が全面的には活かされないのである。鉄を扱うダンフォースの声の描写には、ホーソーンの、効率性ばかりを重んじる工業化社会への性急な発展への疑問、警鐘が読み取れるのではないだろうか。それは「人間の罪」とも言えるかも知れない。また、オーウェンの美への孤独な執着への批判も読み取れる。その為に、オーウェンは「美の实在」の享受の喜びを誰とも共有することができず、ダンフォース一家もまた、蝶の価値を理解できないまま物語は終わる。

「天国行き鉄道」では、「巨人超絶主義者」^{ジャイアント・トランセンデンタリスト}の声は、一方的に「パイプライン輸送」のように「情報」を伝えた。そして、その言葉は声高であるにもかかわらず意味は不明であった。^{ジャイアント・トランセンデンタリスト}「巨人超絶主義者」の声は、ジョージアーナとベアトリーチェのような音楽的にひびくことはなかったのである。

『緋文字』はホーソーンの代表的なロマンス⁵であると言ってよい。「ホーソーンにとって、ロマンスはそれまでの短編とは違った、本格的文学の志向の延長線上に現れるのである」(成田 74) と指摘されているが、短編に十分には満足していなかったとしても、人間の心の中に真実を創り出すロマンスの要素は、本論で考察してきた短編の中にも読み取れる。「あざ」には、幻想的で優雅な雰囲気⁵の婦人部屋での治療という舞台設定、エイルマーとジョージアーナ

5 ホーソーンはロマンスについて、*The House of the Seven Gables* の序文で “The former[Romance]—while, as a work of art, it must rigidly subject itself to laws, and while it sins unpardonably, so far as it may swerve aside from the truth of the human heart—has fairly a right to present that truth under circumstances, to a great extent, of the writer’s own choosing or creation” (CE 2: 1) と述べており、作家が、芸術作品として人間の心の真実を創り出すものと定義している。

の愛情の深化の悲劇的結末などロマンス的特徴が見られる。「ラパチーニの娘」の舞台設定、ベアトリーチェとジョヴァンニの悲恋、ベアトリーチェの心と体に善（美）と毒が混濁することなく存在する、という設定も十分にホーソンのロマンスの要素を持ち合わせていると考えられる。「美の芸術家」は前記2作に比較すると、舞台は一見日常的で現実的に見えるが、アニーへの愛のための機械仕掛けの蝶の創作や、機械を霊化するというロマンス的設定が見受けられる。これらのロマンス的要素の見られる作品の登場人物の重要な特徴が、これまで考察したような思想や性格と深くかかわり、言葉と声の不均衡として体や心の特性を表現していた。そのアンバランスや言葉が活かされないことからドラマが生み出されるのである。

ホーソンは旧牧師館での短編執筆の頃から、たゆまず様々なパターンの言葉の言語的意味と声の組み合わせを物語の中で試みていることがわかる。ロマンスに不可欠なのが、声の魅力を伴う言葉を持つ登場人物とも言えよう。しかしながら、ホーソンは、その言葉の言語的意味と音声をバランス良く合わせ持ち完全な言語として使用し、機能させる登場人物を本論中の4編の中に描いていない。ジョージアーナのように一見持ち合わせたように見えたとしても、その価値は活かされないのである。それは、「罪」をもつ人間の「逸脱への戒め」とも関わっており、むしろ言葉の言語的意味作用と音楽的で美しい声が融合できないからこそ、これらの深い人間のドラマが創出でき、「罪や逸脱の戒め」を物語化する条件として重要視されたと考えられるべきだろう。精神と身体は深く関わるが、ホーソンはその関係性を言葉の特徴や力で表現しようとしたと考えられる。不完全さからドラマが生まれ、物語を紡ぎ織りなしていると言えよう。

「美の芸術家」のオーウェンは、アニーへ美の象徴である蝶を贈りながらもその説明を言葉でしようとしなない。その結果、蝶は、実用性のみを信じるピーター・ホーヴェンデンの生き写しのような孫の手により握り潰されてしまう。オーウェンの美は自己完結してしまう。一方、『緋文字』のディムズデルの説教は、説教の意味は伝えていないが、聴衆やヘスターの心に強く訴え、共感を得る。ディムズデルは、自分の感情・精神を他の人々に言語で伝えようとするのである。しかしながら、それは言葉の意味を伝える役割は果たさず、不完全な言語と見ることができる。つまり、本論で考察した短編と同じく、『緋文字』でも「罪と逸脱」に対する物語生成の条件として、言葉の言語的意味と声のアンバランスが用いられていると考えてよい。ここで、ディムズデルの言葉の聴き手であるヘスターに目を転じてみる。ヘスターは、罪の象徴としての言語であると同時に戒めでもあった刺繍「A」の文字にこだわり、着けることを強要されなくなった後もなお、償いのために自由意思でそれを胸に着け続けた。そして、下記のように変化が訪れる。

But, in the lapse of the toilsome, thoughtful, and self-devoted years that made up Hester's life, the scarlet letter ceased to be a stigma which attracted the world's scorn and bitterness, and became a type of something to be sorrowed over, and looked upon with awe, yet with reverence too ... Hester comforted and counselled them, as best she might. (CE 1: 263)

ヘスターは、自らの行動を伴って、胸の「A」の文字の意味を変えたのである。彼女のなぐさ

めの言葉は真実を語り、声には優しさと強さと相手への共感が備わっていたであろう。ディムズデイルからの言葉を受け、「A」を身に付け続けたヘスターが、最も完全に近い言語を話したと読み取ることもできるかも知れない。短編から様々に試みられている、言葉の意味と声の表現の組み合わせの形であるが、『緋文字』においてもディムズデイルの言語ではまだ不完全である。しかし、ディムズデイル亡き後残されたヘスターにその調和を、読み手は想像することができるのである。いうまでもなく、「A」の文字は声ではなく、書き言葉である。ホーソンにとって、言語的意味と音楽的な声が融合した言葉とは、「罪、逸脱、ロマンス」のたどり着けない彼方にあるもので、「A」という書き言葉を通して想像するしかない次元のものであったのかも知れない。

おわりに

ホーソンは、ひびく声や音楽のように直接相手の心に届き、理解され、共感を得られるような言葉を求めて、様々なタイプの物語を模索しながら書いた。ホーソンが物語を多数書いたのは、相手に届けたい思いが多くあったからであろう。

しかしながら、ホーソンは「ラパチーニの娘」の前書きに書いているように、大衆に迎合することを良しとはしていなかった。自分の作品をロマンスという芸術作品であると強く意識していたのではないだろうか。音楽や絵画のような芸術作品として書くことを望み、自分の作品の登場人物の特質の描写のために、その言葉が声として、また音楽としてどう聞こえるかを描いたのである。

ベアトリーチェの音楽のような声や、ジョージアーナの泉のような声は、『緋文字』においては「心の母語」と表現され「人間の心に生まれつきそなわる言葉」とされるものと同列にあると言えよう。言語としては不完全ではあっても、オングが述べている「母語があたえてくれるような〔ことばの根本にある〕無意識の領域へと近づく直接の手がかり」（オング 332）のように、直に心にひびく言葉であったとも言えるだろう。ホーソンは、「罪」、「逸脱への戒め」という自分自身への問いかけを「ロマンス」の中に表現し、それは短編作品にも読み取れた。そして、それは声による言葉の特質、特性としても描写されている。

作家であるホーソンは、ヘスターが「A」の意味を変じたように、受け手に新しい言葉、物語を伝えたかった。言葉に新しい意味作用を付加し、読み手に伝えるために、声による言葉と文字の関係の可能性を探し続けたのであろう。そこには、罪深い人間が引き起こす課題を解決するためには、コミュニケーションのための言葉の力が重要であるし、その力を高めなくてはいけないというメッセージが込められているように思う。

参考文献

日本語訳は以下を参考にした。

ホーソン、ナサニエル『完訳緋文字』八木敏雄訳 岩波書店、1992年。

- - - 『ナサニエル・ホーソン珠玉短編集』清水武雄訳 東京図書出版、2014年。

- - - 「天国行き鉄道」『世界文学全集』30大橋健三郎訳 集英社、1980年。

原文の引用は、全て Hawthorne, Nathaniel. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Ed. William Charvat et al. 23vols. Ohio State University Press, 1962-97. からで、引用文の末尾には CE の略記号で示し、巻号、ページ番号のみを記す。

Newberry, Frederick “‘The Artist of the Beautiful’ : Crossing the Transcendent Divide in Hawthorne’s Fiction.” *Nineteenth-Century Literature*, vol.50, no.1, 1995, pp.78-96.

Pattison, Joseph C. “‘The Celestial Railroad’ as Dream-Tale.” *American Quarterly*, vol.20, no.2, part1, 1968, pp.224-236.

Portelli, Alessandro. *The Text and the Voice: Writing, Speaking, and Democracy in American Literature*. Columbia University press, 1994.

Roger, Patricia M. “Taking a Perspective: Hawthorne’s Concept of Language and Nineteenth-Century Language Theory.” *Nineteenth-century literature* vol.51, no.4, 1997, pp.433-455.

Stouck, David and Giltrow, Janet “‘A Confused and Doubtful Sound of Voices’: Ironic Contingencies in the Language of Hawthorne’s Romances.” *The Modern Language Review* vol.92, no.3, 1997, pp.559-572.

Wood, Clifford A. “Teaching Hawthorne’s ‘The Celestial Railroad.’” *The English Journal*, vol.54, no.7, 1965, pp.601-605.

Zanger, Jules “Speaking of the Unspeakable: Hawthorne’s ‘The Birthmark.’” *Modern Philology*, vol.80, no.4, 1983, pp.364-371.

大場厚志「アメリカン・ゴシックとしての『瘧』」『中部アメリカ文学』第5号, 2002年, 1-13頁。

オング, W-J.『声の文化と文字の文化』桜井直文, 林正寛, 糟谷啓介訳 藤原書店, 1991年。

亀井俊介『サーカスが来た!』岩波書店, 1992年。

清水武雄「ナサニエル・ホーソン作「あざ」:〈ペルソナ〉・〈シャドウ〉・〈アニマ〉」『群馬大学教育学部紀要人文・社会科学篇』第34号, 1984, 209-219頁。

- - - 「まえがき」『ナサニエル・ホーソン珠玉短編集』ホーソン, ナサニエル著, 清水武雄訳 東京図書出版, 2014年。

互盛夫『言語起源論の系譜』講談社, 2014年。

成田雅彦『ホーソンと孤児の時代—アメリカン・ルネサンスの精神史をめぐって—』ミネルヴァ書房, 2012年。

野呂浩「ナサニエル・ホーソン文学における科学と美—科学者と芸術家の正体—」『東京工芸大学工学部紀要. 人文・社会編』第18巻第2号, 1995年, 1-9頁。

萩原力「『ナサニエル・ホーソンにとり、言葉とは一体何であったのだろうか。』」『一橋論叢』第75巻第5号, 1976年, 498-512頁。

濱田みゆき「『ラパチーニの娘—オベピーヌ氏の著作から』における感覚表現—言葉と声, 音楽を中心に—」『地域政策科学研究』第15号, 2018年, 97-116頁。

ホーソン, ナサニエル・矢作三蔵『美の芸術家』開文社出版, 2008年。

星野勝利「メルヴィルと超越主義—エマソン観を中心に」『岩手大学教育学部研究年報』第44巻第1号, 1984年, 82-63頁。

濱田 みゆき

マシーセン, F. O. 『アメリカン・ルネサンス上』 飯野友幸ほか訳 上智大学出版, 2011年。