

# 『大理石の牧神』と神話とカーニヴァル Myth and Carnival in *The Marble Faun*

松 阪 仁 伺\*  
MATSUSAKA Hitoshi

本論はナサニエル・ホーソーン (Nathaniel Hawthorne) の『大理石の牧神』を神話とカーニヴァルの観点から読み解く試みである。このロマンスにおいては、三つの異なった神話が合流している。それは黄金時代の神話、牧神をめぐる神話、そしてエデンの園の神話である。ホーソーンはこれらの異なった神話を巧みに織り上げて物語を進行させている。そしてその原点にあるのはホーソーンのカールニヴァル観だと考えられる。ホーソーンは、祝祭の時空間の中にユートピア世界を見たのであった。それは人間と自然、人間と人間の絆が復活する理想郷であった。古代人は、カーニヴァルの世界に伝説の黄金時代が再現されると考えたのであった。それは人間の中に眠っている、異教的祝祭的自然が復活する瞬間でもあった。ギリシア・ローマ神話において、このカーニヴァル的自然を体現しているのが、バックスの眷属たる牧神であった。黄金時代と牧神の神話を結びつけるのは、古典神話にはないホーソーンの特創であったが、その原点には、彼のカーニヴァルの世界に対する憧憬があったのである。

物語のテーマは一般に「幸運なる墮落」(the Fortunate Fall) であると指摘される。これは神学的には「アダムの上原罪はキリストが人類の救い主として来る契機であるから幸いである」とする考え方である。つまりは主人公のドナテロは、罪の結果として人間の成長と人格の変貌を遂げたのであるから、罪は幸運なる契機であったとする解釈である。テーマはキリスト教を土台にしているが、物語ではむしろ異教神話が優勢であってキリスト教神話を圧倒している。この奇妙な転倒の根底にあるのは、ホーソーンの基本的な人間観であろう。つまり人間の自然とは、カーニヴァルにおいて覚醒する異教的自然なのである。それが主人公が牧神でありかつアダムでもあるという二重性を生み出している。

主人公は低次の無垢から高次の無垢へと成長していく。カーニヴァルそのものが、この高低の二重性をはらんでいる。ホーソーンがカーニヴァルの世界のシンボルとするのは、薔薇の花であるが、薔薇はヴィーナスの花であり、同時に聖母マリアの花でもあった。エロス(性愛)とアガペー(聖愛)という薔薇の花の二重性は、同時にドナテロの魂の変化そのものでもあった。

キーワード：神話、カーニヴァル、牧神、アダム、ローマ  
Key words : myth, carnival, faun, Adam, Rome

## I

『大理石の牧神』を支えている神話、その骨格を形成している神話は「エデンの園」と「黄金時代」である。ふたつの神話が交錯しながら、物語が進行していくと言ってみよう。作品のテーマは「幸運なる墮落」であると一般に理解されている。これは「アダムの上原罪はキリストが人類の救い主として来る契機であるから幸いである」とする神学的主張である。それを応用して、主人公のドナテロ (Donatello) は殺人という罪を犯したがゆえに人間として道徳的に成長できたのだと主張される。もしそういう契機がなければ、彼は陽気な動物的存在として一生を終えたはずであったことは容易に想像がつく。罪は不幸な悲しむべき出来事ではあるが、一面では彼の倫理的成長をうながしたことは事実である。「幸運なる墮落」

という理念は、このテーマに興味をもって作品を読み返し、あるいは文献をあさった研究者であれば誰もが知っているように、作者の全面的なバックアップを得て提示された見解ではない。その可能性が示唆されているにすぎない。幸運かどうかは別にして、物語は墮落と救済というキリスト教的プロットの上を進行していくことは事実である。

テーマはキリスト教ではあるが、異教神話が物語に広範囲に織り込まれていることも確かである。むしろ、このロマンスで前景化されるのは「黄金時代」であり、また「牧神」というギリシア・ローマに起源をもつ神話である。主人公が牧神そのものであり、黄金時代の生き残りだというのが物語の前提である。ストーリーは異教神話の影響が圧倒的であって、テーマとしての「アダムの上原罪の神話」(the Adamic Myth) を圧倒している印象がある。

\*兵庫教育大学 (社会・言語教育学系)

これはある意味では不思議なことではなからうか。エデンの園を描く際に、異教神話に言及されることが皆無というわけではない。例えば、ミルトンも『楽園喪失』の第四巻で墮落前の楽園を描くときに、パンやニンフに言及している。しかしそれは一度きりにすぎない。ミルトンの場合には「人間の墮落」の神話そのものを語っているのに対して、ホーソーンの場合にはそのテーマを語り直している、つまりは間接的にしか語っていないという相違は確かにある。しかしやはりホーソーンの異教神話の重視の程度は異常である。

謎はこれだけにとどまらない。異教神話そのものに関しても、腑に落ちない点があるのである。それは黄金時代を語るさいに、作者が牧神を異様なほどに重視することである。たとえばローマ詩人のオウィディウスが語る黄金時代においては、その住民は人間であってとくに牧神に言及されることはない。

これらの謎を究明することによりホーソーンの間人観、道徳観がより鮮明にあぶり出されることを期待したい。ただ謎を解明するには、今ひとつの視点を導入する必要がある。それは、このロマンスにおいてもしばしば言及される、祝祭あるいはカーニヴァルである。むしろホーソーンのカーニヴァルに対する関心が、新しい神話を創出したと言っても過言ではなからう。カーニヴァルを文学の素材とした作家としては、シェイクスピアがよく知られている。喜劇における祝祭の意義を論じたのがバーバー女史の『シェイクスピアの祝祭喜劇』であった。文芸批評家として、カーニヴァルに取り憑かれたのがマイル・パフチンであって、『フランソワ・ラブレールの作品と中世・ルネッサンスの民衆文化』は、文学と祝祭の絆を再認識させてくれた金字塔とも称すべき労作である。あまり知られていないことであるが、ホーソーンも祝祭の世界に魅了された文学者であった。ホーソーンの場合には、日常生活に出現する異界とも称すべきカーニヴァルの時空間に人類の幸福なる幼年時代への回帰を夢想したのであった。それは神話の言語に翻訳すれば、すなわちエデンの園であり黄金時代であった。そこで本論のさし当たりの課題は「牧神」と「黄金時代」と「カーニヴァル」の三項の相互の関係を解明することである。

キリスト教には正典という観念が支配的であって、正統と異端は峻別される。キリスト教の聖書は神学的論議をへて決定されている。新しいテキストが正典に付け加えられる可能性は皆無と言ってよからう。少なくとも現在のキリスト教が根本的に変革されないかぎりには、あり得ないことである。宗教改革という革命的な事件の結果として、聖典は各国語に翻訳されることとなった。しかしその内容そのものに手が加えられることはなかった。

しかしキリスト教とともに世界三大宗教の一つに数えられる仏教の場合には、基本的に正典という観念は希薄

である。それゆえにほとんど無数といえるほどの仏典が生み出されることになった。ギリシア・ローマ神話もやはり柔軟な構造をしていて、詩人が新しい意味を読み込んで、新たな神話を語る可能性は残されているように思われる。たとえばジョン・ミルトンの仮面劇『コーマス』(Comus)に登場するコーマスは酒神バックスと魔女キルケーの野合の結果産まれた宴楽の神であるが、コーマスはミルトンが創案した神である。ミルトンは新たな神格を創成したのである。

牧神と黄金時代の組み合わせも、ホーソーンの創案であると想像される。しかしその独創に根拠がない訳ではない。この結合の背後には、人類普遍の夢想と願望がある。それは自然に対するあこがれ、自然との幸福なる一体感に対する喪失感であろう。それは自然と共生していた時代に向けられた憧憬の眼である。さらにこれは部分的には古典神話そのものに根拠があることも事実である。

バックスとその眷属たる牧神を黄金時代の住民とするのは、ギリシア神話の正統が語るストーリーではない。しかし、神話のふたつの潮流が合流してもそう不自然ではない要素はあるのである。

黄金時代の神話については、ギリシア詩人のヘシオドスが語るところであり、時代が下ってローマの時代にはウェルギリウスが言及しているし、オウィディウスがその『変身物語』の中で語っている。かれらの語る神話では、酒神バックスや牧神については言及されない。アルカディア(Arcadia)はギリシアの地名であるが、それはパラダイス、桃源郷の代名詞として流布され、そこで人々は黄金時代そのままの生活を送っていたとされる。注目すべきは、アルカディアがパンの神の支配する領域であったことである。ギリシア神話のパンとサチュロスとは、通例においてローマ神話のシルヴァヌス(Silvanus)やファウヌスつまり牧神に読み替えられる。つまりは、これらは野生の森の原理を体現する神々であり、かなりの程度に互換可能であったと想像される。こうして牧神と黄金時代の神話は、すでに古代人の想像力の中に接点があったと見なしでもよからう。

さらにはミルトンは、キリスト教版の黄金時代であるエデンの楽園を描く際に、次のように異教神話に言及している。

おそらく、かくも神聖で幽寂な、／かくも陰翳濃き  
四阿には、単に物語に出てくる者とはいえず、／あのパンもシルヴァヌスも眠ったことはなく、また、かかる／  
四阿をあつたニンフもファウヌスも訪れたことはなかつたろう。

In shadier Bower  
More sacred and sequesterd, though but feignd,

PAN or SILVANUS never slept, nor Nymph,  
Nor FAUNUS haunted. (IV:705-08)

微妙な筆使いながら、ミルトンは牧神と楽園の繋がりを示唆しているようだ。しかし、無論ミルトンにあっては、異教神話に対するキリスト教の優位は揺るがぬものであり、それは引用の詩行においてもはっきりと感じ取れるはずである。清教徒であるミルトンにとって、自然はそのまま肯定できるものでは決してなかったはずである。原罪とともに、自然そのものも、人間の内なる自然とともに、墮落してしまったからである。ミルトンにとっては、墮落前のエデンの園と異教神話の自然の間には、当然ながら優劣があったはずである。

さらには黄金時代とカーニヴァルの接点は、古代の風俗にその根拠を求めることができる。黄金時代を支配していたのは、サートゥルヌスであったが、古代ローマにおいては冬至のころにサートゥルヌス祭が盛大に行われ、それは伝説の黄金時代の再来であると信じられていた。こうして、牧神は黄金時代のみならず祝祭にも関係することが明らかとなる。ホーソーンは、自らの神話の創造にあたって、綿密に古典神話を研究していると考えてもよからう。こうして「牧神」と「黄金時代」と「カーニヴァル」は互いに関係しあうことが確認されたが、三者の中で主役の役を演じるのはカーニヴァルであろう。ホーソーンはカーニヴァルの中で、無邪気に戯れる人々の姿に、人類の幸福なる幼年時代の魅りを実感したのであった。ホーソーンにとって神話とは、単なる空想的なお話ではなく、人間の普遍的な状況を表現する物語であった。『大理石の牧神』においても第10章「森のダンス」("The Silvan Dance")においてこの世に黄金時代が復活する様子が描かれている。

それはこの陽光に溢れた林間の草地に、人類の「黄金時代」がまた蘇ってきたかのようなようだった。人類をとじこめた氷のような形式儀式を溶かし去り、面倒な拘束から解放し、子供のような陽気さのうちに彼等を融合し、踊る足もとに花を咲きこぼれさせるかのようなようだった。(事実その大地には花が咲きこぼれていた。)この瞬間の歓楽に加わらない唯一の例外者は、見たところ我らの同国人の一人で、彼は目の前の光景に冷笑を向け、そんなところに加わって自分の威厳を損ねるのは御免といった風情だった。(①86)

Here, as it seemed, had the Golden Age come back again, within the precincts of this sunny glade; thawing mankind out of their cold formalities; releasing them from irksome restraint; mingling them together in such childlike gayety, that new flowers (of which the old bosom of the Earth is full) sprang up beneath their

footsteps. The sole exception to the geniality of the moment, as we have understood, was seen in a countryman of our own, who sneered at the spectacle, and declined to compromise his dignity by making part of it. (88)

祝祭とはホーソーンにとって、ユートピア的空間であった。それは文明が突如として崩壊する時であった。家出息子であった人間が自然という家に温かく迎え入れられる瞬間、人間が文明の衣を脱ぎ捨てて自然と和解する瞬間であった。人と人を隔てる国籍や身分という壁が破壊されて、人間同士の連帯が復活する瞬間でもある。祝祭とは人間の中で眠っている自然が覚醒する時なのである。それは『緋文字』の森の場面で、ヘスター (Hester) が緋文字を投げ捨てて、ディムズデイル (Dimmesdale) との愛が復活したときに、その愛に感応して光り輝いた自然でもある。

「自然」が一人間の法則に従属したこともなく、より高い真実に啓発されたこともない、かの原始的な異教の森の「自然」が、一このふたりの精神の幸福に対して示した共感は かくのごときものであった! 愛は、新しく生まれたものであろうと、死のような眠りから目覚めたものであろうと、必ずや日光をつくりだし、ひとの心を輝きで満たし、外界にまであふれ出させるものなのである。(296)

Such was the sympathy of Nature — that wild, heathen Nature of the forest, never subjugated by human law, nor illumined by higher truth — with the bliss of these two spirits! Love, whether newly-born, or aroused from a death-like slumber, must always create a sunshine, filling the heart so full of radiance, that it overflows upon the outward world.<sup>1</sup>

この文章にホーソーンの自然観が凝縮していると言っても過言ではない。原始の森の自然は、人間の内なる自然に照応している。注目すべきは、ホーソーンにとっては自然とは「異教的」なものであったことだ。これが『大理石の牧神』においてホーソーンが主人公をアダムよりもむしろ牧神と同一視する最大の理由であろう。ホーソーンが自然なる人間を墮落前のアダムと同一視することを躊躇したのは、その不完全性を意識していたためであろう。アダムは罪を犯す前は、不死の完全なる存在であったはずである。

さらにその自然は、人間の掙に拘束されない奔放なる自然でもあった。微妙なのは「より高い真実」という表現である。これは具体的には何を意味しているのだろうか。ホーソーンはミルトンやバニヤンと同じように、

キリスト教の救済を念頭においていたのであろうか。ホーソンと宗教、ホーソンとキリスト教というのは大きな課題である。本論ではその問題を詳細に論じるつもりはない。

ただ結論だけを述べておこう。ホーソンがキリスト教文学の高峰のひとつであり、キリスト教文学の系譜の中で金字塔とも称すべき業績をあげたことは事実であるし、キリスト教なしにその文学は成立しないと言っても過言ではない。しかし次のような意見にも、率直に耳を傾けねばなるまい。

しかし注意すべきことは、ホーソンの実際の作品の世界はほとんど人間の次元のみに関わり、神との直接の関わりが重要となる場合はほとんどないということである。(中略) 従って彼における「罪」も「救い」もそういうヒューマニティー内部のある実体との関わりにおける意味が重要なのであって、人間を超える神との直接的な関わりにおける言葉の真の意味で宗教的なそれが重要なのではない。<sup>2</sup>

有り体に言えば、ホーソンは神が死んでしまった十九世紀の作家であった。この点においては、キリスト教文学の系譜に属するとはいえ、ミルトンやバニヤンのごとき先輩作家とは明確な一線を画している。ホーソンは、神の存在が信じられなくなった時代において、キリスト教を新たに人間的次元において再解釈することを自らの課題としたのである。ホーソンにとっては、アダムの墮落はもはや、「歴史的な事実」ではなかったのである。墮落によって、人間性に根本的な変化が生じて、内なる自然が損なわれたとは信じられなかったのである。それゆえにホーソンにおける原罪とは厳密に神学的な意味での原罪ではない。

ホーソンの作品世界には超越的な神は存在しない。これが本論の基本的立場である。しかし、肝に銘じておかねばならないのは、登場人物の宗教観も考慮に入れておかねばならないことである。典型的な例は、『緋文字』のアーサー・ディムズデルである。十七世紀の清教徒の牧師が神の実在を信じていたのは当然であって、作者がその信条を斟酌してディムズデル像を彫琢することは自明のことである。『緋文字』においては、作者の立場と登場人物の心情が交錯しているので、問題はかなり複雑となる。しかし宗教的コンテクストを離れた物語、例えば「エゴティズム」("Egotism; or, the Bosom Serpent")においては、その罪と救済は完全に人間的次元の事件として扱われている。

『大理石の牧神』のドナテロの場合はどうであろうか。物語の設定は、彼が文明の桎梏を逃れた自然児だということである。しかし、後には巡礼の旅において、路傍の

キリストやマリアの祠に祈りを捧げるように、敬虔とはいえないまでもカトリックを信仰していたと仮定しても良いと思われる。そういう意味において、この物語においても、神という次元に接することになるはずである。以上の考察を踏まえて、再び『大理石の牧神』に戻ることにする。

ホーソンは、カーニヴァルのユートピア的空間に伝説の黄金時代の蘇りを夢想したのであり、祝祭に酔いしれる人間の姿に自然との幸福なる連帯のうちに生きていた神話のアダムとイブのまぼろしをみたのである。ドナテロの本質は異教的自然であり、カーニヴァルにおいて復活する自然である。それは人間が潜在的にもっている本性であるがゆえに、ドナテロの物語は、部分的には、人間そのものの物語でもあるはずである。

ドナテロが体現する自然は『緋文字』においてふたりの恋人の愛に感応して光り輝いた森と同質の自然であり、つまりは生命あるいは愛に溢れた自然でもある。祝祭の空間は、同時に恋が生まれる空間、愛の世界でもある。

ドナテロが体現する異教的祝祭的自然に対するホーソンの共感を疑うことはできない。それはとくにピューリタニズムによって、アメリカ人の心性から失われたものであった。しかし『緋文字』においてふたりの恋人の愛を祝福した自然は、同時に無軌道で奔放なる自然でもあり、ふたりの恋人に誤った選択をさせた自然でもあった。同様に、無垢なるドナテロにも原罪にも類似した欠陥がないわけではない。彼が動物的な獰猛さをもっていること、時として激情に駆られることはたびたび指摘されている。それが罪を犯す引き金となったのである。しかし、ドナテロの暗い一面は何よりも、あのミリアムのモデルであるカプチン僧に投影されている。

ボルゲーゼ公園の一瞬の歓楽をホーソンは、石棺に彫り込まれた牧神やニンフの踊りになぞらえている。「石棺」(sarcophagus)に納められるのは、死体であって、ここに鮮やかに生と死の対比を看取することができる。

この石棺の彫刻図と我々が先程まで述べてきた一行との踊りとの間には、その歓楽において同様右のような暗さの性格においても共通するものがあつた。その狂気じみた浮かれ騒ぎのさ中に、ミリアムは突然一つの奇妙な人影に出くわした。そいつは独特の変った外衣を宙にひらめかせ、ドナテロその人と競うばかりの身軽さでミリアムの前を爪先ってはね踊っていた。それは例のモデルだった。(①87)

As in its mirth, so in the darker characteristic here alluded to, there was an analogy between the sculptured scene on the sarcophagus and the wild dance which we have been describing. In the midst of its madness and riot, Miriam found herself suddenly confronted by a

strange figure that shook its fantastic garments in the air, and pranced before her on its tiptoes, almost vying with the agility of Donatello himself. It was the Model. (89)

キリスト教神話の枠組においては、ドナテロとミリアムはアダムとイブであり、ミリアムにつきまとうモデルは悪魔である、異教神話の枠組においては、それぞれ牧神(ファウヌス)とニンフ、そしてサチュロスに設定されている。ギリシア神話のサチュロスはローマ神話においては、牧神に読み替えられる。つまりは、両者は実質的に同一の存在と考えてよかろう。モデルは、ドナテロの鏡像である。そして鏡像においては左右が逆になるように、同じ姿をしていながら、その基本的性格において二人は正反対の存在である。ドナテロが陽光であり生命であれば、モデルは光が作り出す影であり死なのである。カプチン僧(モデル)は自然における悪、敵意といったものを象徴しているようだ。ふたりの関係は、メルヴィルの『ビリー・バッド』(*Billy Budd*)の主人公ビリーと彼をおとしめるクラガートの関係に匹敵する。クラガートの敵意には何らかの原因があるわけではない。ビリーの側にはなんらの落ち度はなく、クラガートはただ悪のために悪をなすというタイプの人間である。

光は必然的に影を生み出すように、そして生命には必ず死の影がつきまとうように、ドナテロとカプチン僧は表裏一体の関係にあると言ってよかろう。ある意味では、カプチン僧は自然における悪、不完全なる人間性の象徴的表現であるとも言えるかも知れない。彼はドナテロの無垢にも混在している自然の悪とも考えるられる。そういう自然における悪をホーソーンは、爬虫類に象徴させているようだ。カプチン僧は爬虫類のごとき呪縛力をもっているとされ、罪を犯したのちにドナテロの声に反応したのは蜥蜴だけであったと語られるのは、それを物語っている。

## II

以上が『大理石の牧神』の主人公の、神話的観点から見た特徴、彼の存在そのものに関わる特質である。彼はミリアム(Miriam)という謎めいた美貌の女性に対する愛ゆえに、殺人という罪を犯してしまう。そのドナテロの道徳的、精神的成長がこのロマンスのプロットの骨格を形成している。ホーソーンは、古典神話の世界をとりこむことによってドナテロの存在の秘密を描いたのであった。しかし彼の道徳的成長に関しては、ホーソーンはキリスト教の枠組みを利用している。それは先述のように「幸運なる墮落」という神学的テーマである。幸運か否かは別にして、彼の人生は生から死、死から再生という

原型的パターンをたどるのは確かである。

主人公は、低次の無垢から高次の無垢へと成長する。彼は上昇する螺旋階段を昇ったのであって、いわば一段高い位置において元の自分に戻ったのである。それを端的に示しているのが、ケニヨン(Kenyon)が偶然に作り上げたドナテロ像である。ケニヨンはドナテロの姿を粘土で表現しようと試みて、その出来具合をドナテロに質している。その時にモデルは突然に大声をあげる。

ついにドナテロは大声をあげ、彫刻家の手をつかんだ。「そこで止めて!このままにして下さい」

ケニヨンは、粘土をいじくっているうちに、自分の意志とは全く関係なく偶然その顔に、動物の獰猛さと知的な憎悪が混じり合った、歪んだ激しい表情を与えていたのである。もしヒルダが、あるいはミリアムが、この表情をそなえた胸像を見たら、崖の縁で犠牲者をつかまえ今にも突き落とそうとしていたあの恐ろしい瞬間のドナテロの表情とそっくり同じだとみとめたかも知れない。(244)

"Stop!" cried Donatello, at last, catching the sculptor's hand. "Let it remain so!"

By some accidental handling of the clay, entirely independent of his own will, Kenyon had given the countenance a distorted and violent look, combining animal fierceness with intelligent hatred. Had Hilda, or had Miriam, seen the bust, with the expression which it had now assumed, they might have recognized Donatello's face as they beheld it at that terrible moment, when he held his victim over the edge of the precipice. (272)

二人は、仮のスタジオとして使っている部屋を出たが、その時、彫刻家が大急ぎで恐ろしい怒りの表情を消してしまおうとした先刻来の努力が、最後には偶然にもそれまでに見られなかった高貴で優しい表情を作り出していたのに、二人とも気づかなかった。(中略)ケニヨンは、自分の作品をもう一度振り返って見ればよかったのだ。というのは、それは依然として太古の牧神の顔だちでありながら、しかも古代ギリシアのプラクシテレスの牧神像には欠けているより気高い意味において輝いていたからである。(245)

They now left the sculptor's temporary studio, without observing that his last accidental touches, with which he hurriedly effaced the look of deadly rage, had given the bust a higher and sweeter expression than it had hitherto worn....The sculptor, therefore, would have done well to glance again at his work; for here were still the features of the antique Faun, but now illuminated with

a higher meaning, such as the old marble never bore.  
(273-74)

このドナテロの精神的変貌を十全に理解するためには、しばらく『大理石の牧神』を離れてホーソーンの間人観と祝祭観を探ってみたい。彼の『アメリカン・ノートブック』の次の箇所注目してみたい。洞窟の暗い闇はホーソーンには人間の心を連想させたようだ。

人間の心を洞窟に譬える。入口には陽光があふれ、花が咲いている。しかし足を踏み入れて、少し行くと恐ろしい闇が支配していて、魑魅魍魎が潜んでいることが判る。まるで地獄さながらである。道を失い、希望もなく永く彷徨うしかない。しかし最後には一条の光が現れ、その光に向かって進んでいく。やがて、あの入口で見たような、陽光にあふれ、花が咲いている場所にいたる。違いは、ここでは総てが完全無欠であることだ。これが人間の心あるいは人間性の深淵である。表面は明るくて穏やかであるが、闇と恐怖がその奥にある。しかし、さらに奥にはこの永遠の美が輝いている。

The human Heart to be allegorized as a cavern; at the entrance there is sunshine, and flowers growing about it. You step within, but a short distance, and begin to find yourself surrounded with a terrible gloom, and monsters of divers kinds; it seems like Hell itself. You are bewildered, and wander long without hope. At last a light strikes upon you. You press towards it yon, and find yourself in a region that seems, in some sort, to reproduce the flowers and sunny beauty of the entrance, but all perfect. These are the depths of the heart, or of human nature, bright and peaceful; the gloom and terror may lie deep; but deeper still is this eternal beauty.<sup>3</sup>

陽光と闇と永遠の光。この人間の心の三層構造は、ほぼドナテロの変貌に対応しているのではなかろうか。これは『大理石の牧神』を考察する際には、重要な視点を提供するはずだ。すなわち、ドナテロの精神的変貌には「幸運なる墮落」といった神学的側面があることは否定できないが、それは同時に自己実現であり、真実の自己の探求といった側面をもっていることも確かである。この比喩を見るかぎりには、ホーソーンは人間はその根底においては善であるという、楽観的な人間観をもっていたように思える。人間の魂の自然と超自然の二面性は、祝祭の二重性にも重なり合う。

ホーソーンの初期に執筆された「メリイマウントの五月柱」("The May-Pole of Merry Mount) は『大理石の牧神』の原点とも言うべき作品である。後期のロマンス

はこの小品の拡大版にすぎないと断言できるほどに、テーマそしてプロットの展開は共通である。

まず思い起こすべきは五月祭とは、男女の儀礼的結合によって、大地の豊饒を祈願する祝祭であったことである。そのシンボルは五月柱であり、さらに焦点を絞れば柱に架けられた薔薇の花輪である。薔薇は西洋において花の女王として、神話や物語に育まれた多彩な象徴性をほこっている。われわれが注目すべきは、それが対照的な二人の女性の共通のシンボルであったことである。薔薇は、異教の女神ヴィーナスの花であると同時に、聖母マリアの花でもあった。特に、聖母には「神秘的薔薇」(*rosa mystica*) という美しい異名があったことは記憶されるべきである。二人に共通するのは愛であり、それぞれ「性愛」と「聖愛」を体現していた。言い換えると「エロス」と「アガペー」である。とくにアガペーについて注目すべきは、それがマリアにふさわしい罪深い人間に対する神の愛を意味すると同時に、最高の兄弟愛を意味したことである。さらにはそれは「愛餐」(=love feast)として、初期のキリスト教徒が同胞愛のしるしとした会食の意味でもあった。すなわち薔薇のヤヌス神のごとき二面性、二重性は祝祭の二面性でもあった。

物語の前半においては、薔薇がエロスの象徴であることはエドガーとエディスの結婚がなによりも雄弁に物語っている。彼等の結婚を取りしきるのは、しばしばコマスに譬えられるイギリス人司祭である。しかし、物語の最後で清教徒のエンディコットが結婚を祝福して二人に薔薇の花輪を投げかける時には、愛の本質は変質していた。それは無論、性愛から聖愛、エロスからアガペーへの変化である。

あるいはカーニヴァルの二面性は、何気ない形で暗示されている。作品のテーマは五月祭であり本来は5月1日に執り行われるべき祝祭である。この短編では、それは6月23日に変えられている。その理由の一つはそれが洗礼者ヨハネの生誕の日であることであろう。われわれが思い起こすべきは、洗礼者ヨハネがイエス・キリストの先駆けであって、一年という円環において夏至の対極にあるのが冬至であり、すなわち救世主の生誕の日であることだ。すなわち6月23日という日付は、キリストを暗示しているのである。それゆえに大胆に言い切ってしまうと、カーニヴァルの二面性とはアダムと第二のアダムとしてのキリストということになろう。このアダムとキリストの相関関係は、『大理石の牧神』においても、ホーソーンが念頭においているものであろうと想像する。ミルトンは『楽園の喪失』の続編として『楽園の復活』を執筆して、第二のアダムとしてのキリスト像を描いた。ドナテロの成長も、新たな楽園を復活させることである。

ドナテロの精神の軌跡は、ある文学作品をストーリーの背後に忍ばせることによって構造的に例示されている。それはダンテの『神曲』である。これについては既に論じたことがあるので、簡単に紹介するにとどめる。<sup>4</sup> この枠組においては、ドナテロはダンテ（作中人物）でありミリアムはベアトリーチェであり、ドナテロの友人である彫刻家のケニヨンはウェルギリウスの役割を担っている。このプロットの中心人物というか、この展開を画策するのはケニヨンである。彼はドナテロの邸宅で、ダンテの著作を読んだことになっている。ドナテロの身を案じたミリアムは、山頂にあるベルジアの町の広場で、ドナテロと再会することを彫刻家に提案する。

それゆえにケニヨンとドナテロの山頂を目指す旅の背後に、罪を清めながら煉獄の山を登るダンテとウェルギリウスの旅程を、読み込まねばならない。表面のストーリーにおいても、ドナテロはこの旅程を悔恨と救済の巡礼の旅にすることに決意することが語られる。原作によれば、煉獄山の頂上までダンテを導いたウェルギリウスは、その役目をベアトリーチェに譲る。アレゴリーの枠組においては、理性の化身であるローマの大詩人が罪人を導きうるのはこの地点までであって、天上への旅を導く役目はベアトリーチェに譲ることになる。詩人は人間の英知の最高峰であるが、異教徒ゆえにその役割には自ずから限界があり、神の次元に踏み入ることは不可能であった。ベアトリーチェは神の愛の体現者であって、その背後には恩寵あるいは聖母マリアが潜んでいる。

われわれにとって大切なことは、罪人たるダンテが、煉獄山の頂上でいかなる清めの段階に到達したかである。それは、あの墮落前のエデンの園のアダムの状態に到達することであった。この点が、ホーソーンの想像力を刺激したのだと想像される。つまりドナテロはまた墮落前の牧神の状態に回帰したことが仄めかされている。

『神曲』ではダンテはさらに巡礼の旅を続けて、天国に達する次第が語られる。この天国編については、ホーソーンのテキストが平行関係を想定しているとは思えない。これは先述のように、ホーソーンが罪や救済に強い関心を寄せているにしても、それは基本的には人間的次元のことに限られるということである。それゆえに、ドナテロの生と死と再生をめぐるドラマは、この時点で一応完成したと想定することも可能であろう。またベルジアでの、ドナテロとミリアムの再会の場面は、市の立つ日に設定されていること。つまりは、一種のカーニヴァルの空間に設定されていることにも注意を払わねばならない。

ボルゲーゼ公園での祝祭は別の形で繰り返されていて、それはドナテロの再生のドラマを暗示している。しかし、この山上での祝祭の場面は極めて抑えられて地味なトーンで描かれているし、ホーソーンにおいてはカーニヴァ

ルとはコインの裏表の関係にある薔薇の花にも言及されない。これはホーソーンがもう一段の結末、最終的な大団円を念頭においていたためであろう。それは物語を締めくくるローマのカーニヴァルの場面である。今度は話題をそちらに転換しよう。

その場面の直前に彫刻家のケニヨンは、とある発掘現場でヴィーナス像を発見する。ミリアムとドナテロに再会したケニヨンは、ドナテロもまた目ざとくその埋もれかかったヴィーナス像を発見していたことを知る。この何気ないエピソードは、カーニヴァルの場面の前奏曲であって、それが暗示しているのはドナテロとミリアムの愛の復活であり、ケニヨンとヒルダ（Hilda）の愛の成就であろう。

罪がその結果としてもたらすのは、罪人の苦悩だけではない。罪人は罪ゆえに、社会から孤立することとなる。その運命は『緋文字』におけるヘスターの運命であり、また共犯者たるディムズデイルの運命でもあった。牧師の場合には、社会との絆はただ表面だけのものにすぎない。ある意味では、その孤独の闇はヘスターよりも濃いと言っても過言ではない。罪は切り離すのである。それは人と神、人と人、人と自己の絆を切断してしまう。罪とは神の意志に逆らうことであり、楽園における罪の結果として、人間は神から離反する結果となった。罪は社会的なものでもあるゆえに、必然的に社会からの孤立をまねく。罪は「あるべき自己」と「現実の自己」との乖離を意識させるがゆえに、自己の分裂を招来してしまい、心の平安は失われてしまう。その次第をケニヨンは次のように的確に表現している。これはミリアムを慰めるための言葉である。

「決してだましなぞしません」とケニヨンは答えた。「僕が本当だと信じていることを言っているのです。確かに一時、何か恐ろしい出来事——それがどんな事件か僕が推測をめぐらす必要もないけれど——とても恐ろしい出来事に対する恐怖から、ドナテロの心は無惨な麻痺状態に陥った。そして最初のショックに続いて、彼の人生を変えたその事件にまつわる一切の事柄に対して、耐え難い苦悩と身の毛のよだつような嫌悪とを感じたのです。彼が一番大切に思っている人も、その時には恐怖の対象となったのだろうか？彼は、その人から逃げようとした。いや何よりもまず自分というものから逃げようとしたのです。しかし彼の精神が奮い立ち、今迄に経験したことのない高所に昇っていくにつれて、彼の内に眠っていた真実で不変のものが全て甦った。同じように彼の愛も蘇ったのです」(②53)

"Not for the world!" replied Kenyon. "Here is what I take to be the truth. There was an interval, no doubt,

when the horror of some calamity (which I need not shape out in my conjectures) threw Donatello into a stupor of misery. Connected with the first shock, there was an intolerable pain and shuddering repugnance, attaching themselves to all the circumstances and surroundings of the event that so terribly affected him. Was his dearest friend involved within the horror of that moment, *he would shrink from her, as he shrank, most of all, from himself.* But, as his mind roused itself — as it rose to a higher life than he had hitherto experienced — whatever had been true and permanent within him revived by the self-same impulse! So has it been with his love." (italics mine) (281)

ホーソーンにとって罪とは、なによりも「切り離す」機能をもったものであった。その典型がディムズデルであり、「牧師の黒いヴェール」("The Minister's Black Veil")のフーパー(Hooper)であった。前者の罪は姦通であるが後者については明示はされないが、なにか「性」に関するものようだ。あるいは原罪であろうか。フーパーが着けた黒いヴェールは罪のシンボルであり、同時に彼と世間と分け隔てる壁でもあった。それは婚約者さえも立ち入ることを拒否する厚い壁でもあった。同時に罪は、自己を分断する刃でもあった。罪とは、これはキリスト教の常識であるが、神の意志に反抗する思いであり、それにもとる行為である。それゆえにこそあのジョン・ミルトンは大叙事詩『楽園喪失』を「神に対する人間の最初の反逆」("Of Man's first disobedience")とうたい始めたのであった。罪はなによりも神からの離反を意味したのである。同時に罪は、「罪人たる自己」と「本来あるべき自己」との乖離をももたらすはずである。さらにホーソーンが強調するのは、罪は社会的なものでもあるがゆえに、罪人は社会との連帯の絆は失われて孤独地獄の中で呻吟せねばならない。

それゆえにキリスト教においては、救済とはキリストの仲立ちによって、神との関係を修復することであった。これは「和解の神学」(reconciliation)とよばれる。神との和解は、必然的に自分自身との和解、そして人間関係の絆の復活、そして社会への復帰をもたらす。そしてここで再び確認しておくべきは、ホーソーンにとっては祝祭とは和解のユートピアであったことである。ホーソーンの祝祭観の中心にあるのは「愛」の観念であろう。それは「包む」ことをその本領とする女性的な愛であった。それはさらに、先述のように、ヴィーナスとマリアによって象徴される愛、つまりエロスとアガペーであった。

であればドナテロの生と死と再生をめぐるドラマは、エロスからアガペーへの移行であり変遷でもあった。それは物語においては、ボルゲーゼ公園でにわかに出現し

た楽園としてのお祭りさわぎであり、その中心にあるのはドナテロとミリアムの男女の愛であった。山頂にあるペルジアの町での、この二人の再会は、愛を高い次元において実現したものであった。

ドナテロの罪は、彼とミリアムの絆を断ち切っただけでなく、カプチン僧の殺害を目撃したヒルダにも衝撃をあたえた。罪によって墜ちたのは、罪人たるドナテロだけではなくだったのである。罪はヒルダとミリアムとの関係を損なってしまう。この物語で語られるのは主人公の生と死と再生のプロットのみではないのであり、それは四人の主要な登場人物の関係の修復の物語でもあるのである。

信頼していた友人の恐ろしい行為によって深甚なるショックを受けたヒルダは、心の重荷に耐えかねて、カトリックの司祭に罪の告白を行う。告白(confession)はカトリックの sacrament の一つであって、その悔悛(告解)の秘跡は「和解」(reconciliation)と呼び習わされているのは興味ふかい。これは罪の告白と心からの悔い改めによって、神との和解を取り戻す儀式と解釈できる。

物語の最後ローマのカーニヴァルは正に大団円と呼ぶのにふさわしい結末である。その直前に発見される古代のヴィーナスの像は、ドナテロとミリアムの間の男女の愛の復活と、ケニオンとヒルダの愛の成就を暗示しているのであろう。ミリアムが、キリスト教神話の枠組で、果たしたのはアダムをそそのかして人類の墮落をもたらしたイブの役割であったが、その役割は物語の後半においては、ドナテロを導き教化するベアトリーチェあるいはマリアである。

ドナテロの復活は、カーニヴァルの神髓たる女性的な包み込み、絆を復活させる愛によってもたらされたのである。それは罪によって生じた自己の魂の亀裂の修復であり、彼とミリアムの愛の復活であり、四人の関係が元の通りに修復されることでもあった。それはキリスト教徒として、彼と神との和解をも暗示しているように思われる。

## 注

『大理石の牧神』からの引用は、The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne, volume IVにより、引用の後にページ数のみを記す。日本語訳については、島田太郎、三宅卓男、池田浩一氏の訳を参照させていただいた。引用の後に、巻数とページ数を記す。また『楽園喪失』の日本語訳については、平井正穂氏の訳を参照させていただいた。

Nathaniel Hawthorne, *The Marble Faun: or, The Romance of Monte Beni* (Ohio State University Press, 1968).

N. ホーソーン、『大理石の牧神①②』:ゴシック叢書29



&32 (国書刊行会：1984).

ジョン・ミルトン, 平井正穂 (訳) 『失樂園』 (岩波文庫, 1981).

1. 三宅卓男, 『どう読むかアメリカ文学 — ホーソンからピンチョンまで—』 (あぼろん社, 1987), p.61.

2. Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter*, Centenary Edition I (Ohio: Ohio State University Press, 1963), p.203.

3. Nathaniel Hawthorne, *The American Notebooks*, Centenary Edition VIII (Ohio: Ohio State University Press, 1972), p.237.

4. 松阪仁伺, 『ホーソン研究：前テキストの美学』 (旺史社, 1995), 第9章.