

ホーソーンのロマンスの理論とその特質

三宅卓雄

1

18世紀イギリス小説の研究においてロマンスとノヴェルの関係ということは大変重要な問題であるらしい。それは一つには、リアリスティックな新しい種類のフィクションを創造しようと登場してきたその世紀のイギリスの作家達が、前の時代まで盛んであったロマンスというジャンルを激しい調子で否定しつつ出てきたということ、もう一つはロマンスを否定した当の彼等が自分達の作品の中に意識的無意識的に他ならぬロマンスの要素を残存させているという二重の複雑な現象があるからだろう⁽¹⁾。ところでそういった18世紀のイギリスとは遠くはなれた19世紀のアメリカにホーソーンという作家が現れてフィクションの一様式としてのロマンスを肯定し、自分はノヴェルではなくロマンスを書くと言明しその通り実践した。彼がそう宣言したとき彼が実際どのような「ロマンス」を知っていたのかははっきりとはわからない。フィールディングその他18世紀のイギリス作家達が直接知っていた16～17世紀のロマンスの現物をホーソーンも知っていたのか、あるいは主として前者らによる明快な（言葉の上では）否定を通して間接にロマンスのイメージを得ていたのか。当時のニュー・イングランドの文化的背景から考えてどうも前者ではなさそうである。もう一つゴシック・ロマンスの流れに親しんでいたという事実の方が重要であろうが、しかしいずれにしてもホーソーンの原理的なロマンス論の主張には先に触れたような前時代のイギリス作家達にからまっていた複雑な事情は関係がないことは確かであろう。（それとはまた別の事情があったことはもちろんであるが。）

そこで、18世紀イギリス小説という一大分野に全く不案内な私もいづらか安心して以下の考察を進めてみようと思う。本稿で試みることはホーソーンのロマンス論の輪廓と特質を、18世紀イギリス作家達の否定概念としてのロマンス、ホーソーンと同時代の作家によるロマンス論などと比較しながら明らかにしてゆくことである。

まず初めに「ロマンス」という容易ならぬ言葉のいわば原像を確かめておくことから始めたい。

NED によれば、① まず14世紀以降の用例では、中世騎士道伝説の大きなサイクルの中の英雄の冒険を描く韻文（または後に散文）の物語であり、② 17世紀以降の用例では、場面、事件共に日常生活の場からかけ離れたところにおかれた、特に16～17世紀に盛んとなった長い脱線や議論を盛り込んだ散文物語となり、③ さらに19世紀以降、それまでノヴェルと対立するものとしてあったロマンスの概念がぼやけて *romantic novel* という意味で用いられることも起ってくる。

またある簡単な文学の用語のグロッサリは多分上の①に該当するジャンルとしてつぎのような説明を与えている。

中世ロマンスあるいは騎士道ロマンスは古代叙事詩に起源をもち、従ってロマンスは叙事詩とノヴェルの中間的役割を有する。……古代英雄叙事詩と異りロマンスでは恋愛が大きなテーマとなる。登場人物は王や王妃、騎士や貴婦人で背景には魔術使いなど超自然的人物も現れる。物語は遠い異国で起り、魔術、妖術の類は日常茶飯事である⁽²⁾。……

18世紀の新しい作家達が批判攻撃したのはまさに上のようなロマンス、*NED* の定義による①及びそれよりもう少し“近代化”した②の両方であった。つぎのようなスモレットの痛烈な批判はその典型的な例である。

坊主共の手練手管によって人々の精神が馬鹿げたほど何でも信じ易くなるまでに墮落したときにロマンスの作家が現れた。彼等は「ありうること」(*probability*) というものを見失って驚くべき誇張の数々を作品の中に混ぜ

こんだ。彼等は昔の（叙事）詩人達に天才において敵わなかったので作りごと（fiction）においてそれに勝ろうとした。そして読者の判断力にはなく驚異に訴えようとした。それで彼等は魔法に助けを求め、登場人物を感情と行動に於て尊厳さをもつ性格に仕立てるかわりに肉体的力や並はずれた行動によってきわ立たせようとした⁽³⁾。

このようなロマンスのアンチテーゼとして彼等が打出したノヴェルの、実際はともかくその理念としては、云うまでもないことだが、自然な人間の真実を描くことであった：「自然から逸脱しない事実」を描くこと（スモレット）、「自然を写す」こと（リチャードソン）⁽⁴⁾、「自然、それも最も簡素ななりをした自然によって生み落された」人間を描くこと（フェニー・バーニー）⁽⁵⁾、「それが書かれるその時代の人々の現実的な生活風習」を描くこと（クララ・リーヴ）⁽⁶⁾。

このようにみずみずしいとも云える理念によってそれ迄のロマンスが否定され、イギリス独自（その当時においては）のノヴェルという新文学が創り出されてゆくのであるが、それから約一世紀後アメリカで初めてアメリカ独自の芸術的文学を生み出した作家のホーソンがロマンスを書くことを主張することになる。では彼のロマンスの概念はどのようなものであるのか。

2

ホーソンのロマンスの理論といっても別にこれといって体系的なものがあるわけではない。その理論性という点では18世紀イギリス作家達の「リアリズム論」と方向は逆ながら余り差はないであろう。ホーソンがそれを一番はっきりと表明したのは『七破風の家』（1851）の序文においてである。この序文の問題の箇所はあらゆる小説の序文の中でもおそらく最もよく引用されるものの一つだがここでもやはり少々長くなるが引用しないわけにいかない。

作者が自分の作品をロマンスと呼ぶときには、それをノヴェルと呼ぶ場合には許されないであろうある種の自由を手法（fashion）と素材^o（material）の両方に関して要求しているのだ。ノヴェルにおいては現実への忠実さ、即

ち人間の経験のあるかも知れぬ (possible) ことばかりでなく、普通にありうる (probable and ordinary) ことに対しても細部にまでわたる忠実さが要求される。一方ロマンスにおいては、もちろんそれは芸術作品としての法則に厳密に従わねばならないし、また人間の心の真実というものから逸脱しては赦されざる誤ちを犯すことになるが、それさえなければ作者は大巾な自由をもって任意に選んだり創り出したりした状況下において如上の真実を表現する権利をもっている。彼はまた必要と考えるならば、自分の描く絵の光を強めたり弱めたり、影を深めたり豊かにしたりするために「雰囲気媒体」(atmospherical medium) というものを用いることもできる。もちろん上に述べたような特権を用いるに際してはごくほどほどにしておくのが賢明で、特に「驚異」(the Marvellous) というようなものは読者に差出す料理のほんの微妙な風味として混ぜるだけにしておくのがよく、料理の実質とすべきではない。とはいえ、ロマンス作家がもしこのような注意を無視するとしてもそれをもって文学的罪を犯すことにはならないのである⁽⁷⁾。

上の主張の要点は「芸術の法則と人間性の真実に従うという条件の下では、ロマンス作家は手法と素材に関してノヴェル作家よりも大きな自由をもって任意の状況の下でテーマを提示してよい」ということである。この一見何でもなしのような主張の根底には、しかし二つの重要な認識が含まれている。一つは芸術の世界と現実の世界は次元を異にするという認識、もう一つは人間の内面の真実は外界の真実から一応切離しうるという認識である。

前者は結局アリストテレスの「詩」と「歴史」の区別につながる問題であって⁽⁸⁾、なんら目新しい考え方とはいえないだろうが、しかし18世紀の先駆的リアリスト達が否定し去ったロマンスをホーソーンはこの基本原則に依ることによって確実にすくい上げることができたのである。前者達が新しい文学を産み出してゆくために前代のロマンスを理念的に全面否定しなければならなかったのは無理もない。ホーソーンにしたところで「荒唐無稽」な類のロマンスをそのまま承認できなかつたのはスモレットらと同様であつたろう。彼はスモレットやフィールドिंगなどの作品をよく知っていたし、その後にくる彼とは同時代のディケンズやサッカレーの小説もよく知っていたばかりか、彼はトロロ

ープの「どっしりと実質的で……恰も巨人の大スキでもって大地から削りとられたままガラスケースの下におかれたかのようにリアルな」世界を描く小説が好きだと表明したことさえある⁽⁹⁾。そのようなホーソーンがアリストテレス以来の芸術の基本原則に依って、荒唐無稽にもなりうる、また実際になっていたロマンスの中に認めえたのはそれが有している審美的可能性であった。この審美的可能性ということにホーソーンのリマンスのすべてがかかっているといっても過言ではない。

さて彼のロマンス論の根底にあるもう一つの認識の方、人間の内面の真実は外界の真実というものから一応切離しうるというそれ、これもリアリズムが18世紀流の素朴なリアリズムである限り否定せざるをえない認識である。何故ならリアリズムとは結局外側の本当らしさと内側の本当らしさをいかに本当らしく一致させるかという問題を自らに課し、“verisimilitude”という一語へ向ってすべてを取収させてゆくという道程のことだから。しかしこの真つすぐ進んでゆくよりしかたのない道の途中で、ホーソーンがやったように内の真実と外の真実は切離しうるという認識でもって踏み止まってみると、そこには別の世界が開けてくる。そこに開ける可能性は、内側の真実のためには外側の本当らしさを少々犠牲にしてもよいという消極的な可能性から、さらに進んで内側の真実をよりよく表現するためには外側の本当らしさをわざと変形減少させてもよいということまでゆく。ホーソーンのいわゆる“atmospherial medium”とか“the Marvellous”というものの利用ということもそういう目的のためのものに他ならない。

ところで18世紀からのリアリズムの道は進んでゆけばひとりでにサッカーやトロロブに達するわけだが、わきにそれらロマンスの道はそのような安全な道ではない。可能性も大きいとそれに比例して危険も大きい。ホーソーンが自分に課した芸術の法則と人間の心の真実に従うという条件——これも究極的には verisimilitude ということに帰するだろうが、但しそれは先のリアリズムの目指すそれより高次の芸術作品個有のそれである。そしてそうであるだけ

に一編のロマンスが芸術作品であるためには絶対に破ってはならない条件である。この厳しい要請と先にみたような可能性を開くロマンス作家の「特権」の行使とのかねあわせ、——これがホーソーンにとって最大の問題であった。18世紀の作家は「本当のノヴェルを書くことはロマンスを書くよりずっと難しいことだ」と云ったが⁽¹⁰⁾、彼がそう云ったそのときには確かにその通りであっただろう。しかしその「本当のノヴェル」、19世紀まできたイギリスのノヴェルを知った上でロマンスを書かねばならなかったホーソーンにとっては事態はむしろ逆であった筈だ。彼は自分の困難さをつぎのように述べたことがある。「ロマンス作家は常に馬鹿馬鹿しさの崖っぷちを走らなければならない。彼の作家的手腕は実際にその崖から転り落ちることなしにできるだけそのふちに近寄ることにある。」⁽¹¹⁾ 創作力の衰えた晩年、完成をみずに残された断片的な作品の中に、我々はそのような「崖」の所在をもはやしかと見定めることができなくなり、手探りの徒労を重ねるのみで身動きのとれなくなったロマンス作家の痛ましい悲劇を見ることになる⁽¹²⁾。

さてホーソーンのロマンス論の理論的土台（大げさだが）はこれ位にしてつぎに「差し出される料理」の「実質」と「風味」を確めていくことにしよう。

3

作家が（殊に現代では）いわゆる「原体験」というものについて語って自分の創作の秘密を明かすことがある。ホーソーンにもそういう文章がある。これもわりに有名な「税関」と題する『緋文字』への長い序章の中の一節である。まことにホーソーンらしい穏やかな比喩の多いスケッチ風の、それ故何でもなく読み過されてしまい易い文章だが、彼はここで彼のロマンスのいわば原質について適確に語っているのだ。まことにホーソーンらしい、というのはその「体験」にしたところが何のことはない、唯「ちらちら燃える暖炉の火と月の光だけに照された部屋に一人で坐って空想の絵をひろげようと努力して」いることに過ぎないのだ。だが芸術家の原体験とは何も戦争や革命運動(の挫折?)

の体験である必要はないだろう。(ホーソンの中にそれに似たものがない訳ではない。魔女狩りというおぞましい事件に直接手を汚した先祖の罪に対する意識が彼にとって重い原体験であったと云えよう。)

月の光は部屋の中にある家具やその他細々したありふれたものから実体感を奪い、昼間見慣れたものとは違う何か想像上のものに変える。一方弱々しく燃える石炭の火はそれが赤く照すものに暖い親しさの感じを与え、空想が産み出したものにさえある現実感を与える。かくてその部屋は、「現実の世界と想像の世界との中間あたり、そこで現実のもの (the Actual) と想像上のもの (the Imaginary) とが相会し互の性質を与えあう中間領域 (a neutral territory)」となる⁽⁴³⁾。

このような要約だけで以下私の議論を進めると勝手な独論をやっているように受取られる恐れがあるので、ここで少しだけ上の要約に含まれている個所の原文を引用しておこう。

—all these details [i. e., various pieces of furniture, such as the table, the chair, etc.], so completely seen, are so *spiritualized* by the unusual light, that they seem to lose their actual substance, and *become things of intellect*. Nothing is too small or too trifling to undergo this change, and *acquire dignity* thereby.⁽⁴⁴⁾ (Italics mine)

月光や暖炉の火の明りなどというのは彼のいわゆる “atmospherical medium” の一種なのだが、そういうものによって現実の事物の姿がぼかされるとき、重要なのは単にそれらがムード的に夢幻化されることであるのではない。それらが「精神化」される、ということは即ちそれらの事物が固い現実の表面をやわらげ、芸術家の認識に対して普段よりも深いところの真実を開くということである。そしてそうなることによってそれらは一見 “actual substance” を失うように見えながら、実は認識に浸透されることによって逆にそれら自体としての “dignity” を獲得することになるのである。このように対象（もちろん人間も含まれる）と認識との係わりあいということがここで重要な点なのだ。事物の背後に意味を読みとるとは結局17世紀のピューリタン以来のアレゴリー的

思考ではないかとおっしゃるかもしれない。ホーソーンの場合それにつながることは確かである。だが、喩えて云えば昼の太陽の下でカードをひっくり返して裏を読むといったストレートなアレゴリー思考とは何とへだたっていることだろう。また逆に前に比べたようなリアリズムのゆき方とこれとが全く違うことはいうまでもなからう。たとえば、「客間のドラマでは」とサッカレーは云う、「唯の上衣は唯の上衣、火かき棒は火かき棒であって他の何物であってならない。」⁽¹⁵⁾ だがホーソーン『七破風の家』の古い客間でなら、「唯の上衣」は多分その家の先祖のピューリタンの着ていたいかめしい上衣に見えるかもしれないし、「火かき棒」は彼が振った剣に変貌するかもしれないのだ。

さてこのように“neutral territory”とはホーソーン『ロマンス』の原点ともいべきものなのだが、それをもう一度彼の別の言葉で確かめておくと“one remove further from the actual and nearer to the imaginative”⁽¹⁶⁾ という領域である。ロマンスを生むためにそこで作家の想像力は二様に働らねばならない。——「月の光」と「暖炉の火」両方の働きを。即ち、現実の表面の奥へ浸透することと想像上の産物に現実性を与えること。それができなければロマンスを書こうとしても無駄だとホーソーンは云う⁽¹⁷⁾。ではこの「中間領域」が彼の作品の中で具体的にどのような形をとっているかを簡単にみてゆこう。

4

みてきたようにもともとそれは闇と月光と暖炉の火が交錯する部屋という「客観的相関物」で示されたが、その通りまず光と闇の交錯する領域が代表的な「中間領域」であってホーソーン『作品』中多くの重要な場面をなしている。

短篇では現代的見地から最高の二傑作として評価される“*Young Goodman Brown*”と“*My Kinsman, Major Molineux*”のクライマックスは前者では森の夜が、後者では町の通りの夜がそれぞれ松明やかがり火の炎によって切裂かれるところに展開する。（後者にはそれに先立ってすばらしい月下の場面も

ある。) 罪とか悪という人間の「内面の真実」を描くのに外の闇と光の交錯がこれほど効果的に用いられた作品は他にないのではないか。そこでは炎の光は作者の想像力に浸透されて人間の中の悪的なもの罪的なものの象徴にまで高まっている。

長編についてみれば、先ず『緋文字』では牧師ディムズデイルが良心の苦悩にさいなまれて深夜一人さらし台の上に立つシーン（その下を通りかかる人の持っているランプの光の効果！）及びそれに続いて牧師にヘスターとパールも加わり三人が台上に立つとき、空に大流星と赤い文字Aが現れ異常な光で地上を照すシーン。(12章)殊に前者の場面における心理描写は『緋文字』全篇を通じての随一であって、牧師の震える内面の鼓動を直接読者に伝える⁽¹⁸⁾。

『七破風の家』では「家」の奥深い内部自体すでに薄暗い領域であって「火かき棒」は単なる火かき棒以上のものになりうるのだが、もっと端的に「月光のさしこむ部屋」の重要な場面がある。月光がさしてくる部屋に「先祖代々」の大きな椅子の中に「先祖の生れ替り」みたいなピンチョン判事の「呪われた」死骸がある。それを前にして作者はその想像力を篇中で最も存分に拡げてその男の表面正しかった人生の裏側の真実を語りつくす。その場面を通じて作者は刻々移りゆく時間のことに執拗に言及する。しかしその男はすでに固定した永遠の中にいる。この場面は時間的にも「中間」の相の下におかれているといえる。(18章) つぎの『プライズデイル・ロマンス』では最も重要な場面がやはり月明りの夜でやはり「死」と結びつけられている。女主人公ゼノビアの自殺体が月下の森の川底から引きあげられるという場面がリアリスティックに描かれる。(27章) ユートピアの社会主義者達のリーダー格であったゼノビアの絶望的な死の場面の描写が、舞台であるプライズデイルの共同村における他のどの場面の描写よりもリアリスティックであるということには作品の主題につながるアイロニーがある。即ち、自分自身のリアリティーに盲目であるユートピアン達の社会改革の企ては挫折に終らざるをえないという主題に。最後の『大理石の牧神像』においても月下の場面が作品の中樞をなす。そこで主人公のド

ナテロが一人の男を崖の上から投げ落とし、それによってこの作品のテーマを組立てるドナテロの「アダムの墮罪」が成就する。(18章)以上どの作品においてもテーマにつながる重要な場面に光と闇の交錯する「中間領域」が用いられているのは単に雰囲気だけのためでないことは既に述べた通りである⁽¹⁹⁾。

ところで上のような種類の場面というのは短篇ではいいが長編全体の場面となることは無論できない。しかしホーソーンの「中間領域」というのは彼のロマンスにとってもっと不可欠に要請されるものであって、作品全体がその上に構築さるべき土台といったものになる必要があるのだ。物語というものがすべて時間と空間の中に構築されるものであるからには、ロマンス作家としてのホーソーンは「時間」と「空間」の中に「中間領域」を求めねばならない。“one remove from the actual”とは、時間に関していえばこの現在から少し離れること、空間に関していえば社会の現場から少し離れることを意味する。まわりくどいことを云わなくともロマンスといえば異国あるいは古い時代のお話と相場が決っているとおっしゃるかもしれない。しかしホーソーンで重要なのは“one remove”ということであって、時間、空間ともに現実から遠く離れてしまっただけではいけないのである。

なるほど『緋文字』は17世紀という完全な過去を舞台としてはいる。しかし我々が注意すべきは作者は現在の視点からその物語を語っているということだ。篇中作者はしばしば「その当時は」とか「その社会では」とかという言葉で語る。フィクション第一主義という近代的考え方からすればこういう語り方は効果を弱めるもの考とえられるかもしれない。しかしこれは実は過去と現在を最小限、しかし間違いなくつないでおくという別の重要な機能を果しているのである。その意味で、ホーソーンが書いた最も現在のな文章を長い序章としてこの作品につけ物語への導入としたことは、たとえ彼自身の意図がそこになかったとしても、大事な意味をもって来る。このように確かに現在とつながられていてもまだ超自然の不思議への信仰が生きていた時代の過去の過去とはまさしくホーソーンのロマンスが要請する領域であった。『七破風の家』では「家」そのもの

が過去と現在とが文字通り交りあう中間領域となっていて、空間的にもそれは「町並からすこしひっこんだ所」に建っている⁽²⁰⁾。『大理石の牧神像』においてローマが舞台としてホーソーンにとって特に重要であったのはその「異国性」という点においてではなくその圧倒的な「過去性」という点においてであった。(尤もアメリカ作家にとってそれこそが「異国性」に他ならなかったと云えるかもしれない。)そこでは現在というものは巨大な過去の上を覆う薄皮のようなものにすぎない。そこでホーソーンがいかに安心してアダムの墮落という現在性を超越したテーマでロマンスを書くことができたかはその序文を読むまでもなく想像出来る⁽²¹⁾。『ブライズデイル・ロマンス』だけが長編の中でほとんど過去と構造的なつながりをもたない。それは他ならぬ現代社会の改革を意図する人々についての物語である。だがその人々とはユートピアンであり彼等はユートピアを夢みる……。ロマンス作家ホーソーンの炯眼(リアリズム小説を知った上で尚ロマンスを書こうという作家はノヴェリスト以上の炯眼をもたねばなるまい)はしっかりそこを捕えて引き寄せた。そして彼等の理想的共同村は空間的にはっきり町から切離され、理念的に“Blithe-dale”(「幸福の谷」)として、また“Arcadia”としてアイデアライズされる。だがそのロマンス化は前に主題に関して述べたようにアイロニカルであってその Arcadia は“a cold Arcadia”なのだ⁽²²⁾。

5

これまでのところでホーソーンのロマンスの理論を実作におけるその特質について概観してきたが、つぎにそれをアメリカ文学のコンテクストに置いて検討してみたい。といってもそういう大きな問題を展開するためのスペースはもうないし、第一私自身それを展開するだけの準備もまだないので、いわば問題のスケッチを描く程度に止めておかねばならない。

本稿の初めのところで、イギリス独自の散文文学の創始者達がロマンスを否定してノヴェルを主張するところから出発したのに対し、一世紀後アメリカ独

自の文学の創始者の一人であるホーソーンがノヴェルでなくロマンスを主張して出てきたと書いたとき、私は二重の意味を含ませた積りである。一つはもちろん18世紀及びそれ以後のイギリスのリアリズム作家達に対比してのホーソーンの独自性ということだが、もう一つはホーソーンあたりの時代のアメリカ散文文学というのが全般的にあってノヴェルよりはロマンスの性格をもっていたという背景である。後の方に関しては、ホーソーンの時代あたりどころかアメリカ文学は20世紀までロマンスとしての特徴を維持していると看破した有名なリチャード・チェイスの書物があるくらいであるが、そこまでは問わぬとしてもホーソーン、メルヴィルあたりまでは確かにロマンスという概念にあてはまる作品が圧倒的に多かったらしい。イギリス的なノヴェルを生み出す基盤となる複雑な階層社会というものがまだ存在せず、代りに拡大し流動する辺境がありインディアンとの戦いがあったとすれば当然のことである。カール・ヴェン・ドレンはその『アメリカの小説』という書物の中で、中世フランスに三種の「ロマンスだね」があったようにアメリカにも三つのそれがあってとして、独立戦争もの、植民地もの、辺境ものの三つをあげている⁽²³⁾。

背景がこうであったとすれば、ホーソーン以外にもロマンスを主張し弁護する作家は当然いた。彼と同時代のフェニモア・クーパーやギルモア・シームズなどがそうである。ホーソーンと彼等とのロマンス論における一つの重要な違いは、ホーソーンが専らノヴェルとの対比においてロマンスを考え、ヒストリーとロマンスの関係というような問題には関心を向けなかったのに対し、クーパーやシームズにとっては後者がかなり重要な問題であったらしいことである。クーパーは「歴史家とロマンスの作家は非常に違っている。ロマンス作家はありえそうにもないことを考えたりしてはいけないが、ありえそうな物語なら飾りたてても良いという権利をもっている」というような意見を述べているし⁽²⁴⁾、シームズは「歴史的材料を扱ってもロマンス作家は想像力を十分働かせるべきであって、歴史の記録が示す普通の実事の枠を越えることを恐れずに自由に創作し潤色すべきである」という意味の主張をしている⁽²⁵⁾。こうい

う相違が主張されねばならなかったのは、彼等のロマンスが歴史に密接に即いたり離れたりの関係をもつ歴史ロマンスの類であったからといえよう。ホーソンにとっても歴史（殊にニュー・イングランドの）は重要な素材だったが歴史とフィクションの関係という問題はもう自明とでもいうか、彼にとっても重要事であったロマンスとノヴェルの関係というもっと純粋に芸術的な問題以前の問題であった。この辺の差がホーソンのロマンス対ノヴェル論とシームズも唱えたロマンス対ノヴェル論との大きな違いのもとになるのではないかと思われる。シームズもノヴェルを否定しロマンスを主張した。リチャード・チェイスが引用した彼の一つの序文の中である。そこで彼は大要つぎのように云っている。

近代的ロマンスは古代叙事詩の今日における代用品である。その形(form)は変ったが実質(matter)は全く同じである。ロマンスとノヴェルの差はロマンスと昔の叙事詩や劇との差よりも大きい。何故なら前者の差は作り方(fabrication)の違いよりも素材(material)の違いによるからだ。……ロマンスは後から後から起る容易ならぬ事件の中に人物をひきまわす。……ロマンスは既に知られていること(what is known)やふつうにありそうなこと(what is probable)の中に閉じこもらずあるかもしれぬこと(the possible)を把握する。……⁽²⁶⁾

これとホーソンの主張との差は明らかだろう。ホーソンもまた fashion と material 両方に関してノヴェルと違うロマンスの権利を主張したが彼にとってより重要だったのは fashion の方で、material の方は我々が概観してきたところからだけでもわかるようにノヴェルのそれとの間に本質的な違いはない。「我々の共通の人間性の深みを探求して心理的ロマンスを書く」作家として自分を規定した⁽²⁷⁾作家にあってはそれは当然のことだろう。一方シームズにとってはロマンスとノヴェルの違いはまさにその material にある。ホーソンにあっては「あるかなぎかの風味」に止めておかるべき“the Marvellous”というものがシームズにあっては「実質」となるだろう。

しかし私はここでシームズの議論を軽蔑して試しているのではない。ロマンス

の主張としてホーソンよりもシームズのそのの方が本道を行っているのではないかと思っているのだ。早い話が前にみたスモレット流のロマンス攻撃に対してはシームズの議論の方がまともな応戦だ。彼が同じ序文の中でリチャードソンやフィールドングの「日常の出来事を語り常態の社会における人物達を描くことに専念する家庭的小説」の類にのみ「精神の妙な単純さ」で「信を置く」読者に疑問を向けるのをみるとき⁽²⁸⁾、リアリズム小説の行きつくところまで行きついた地点にいる今日の我々はそこにむしろ現代的な声をきく思いがするのだ。リチャード・チェイスやノースロップ・フライらによる現代におけるロマンスの再評価ということもこの辺につながることであろう。しかし初めにも云ったように「スケッチ」に止まるべきこの章をこれ以上進めることはできない。

最後にこれまで論じてきたところから結論としてロマンス作家としてのホーソンの独自性を一口で云うなら、リアリズム小説の価値も力も認識した上で尚ロマンスという形式のもつ芸術的、審美的可能性に着目し、人間の「内面の真実」という主題にその形式を細心の注意をもって結びつけた極めて意識的な作家、ということになる。 (1967年9月)

(付記。本稿は1964年5月、名古屋大学英文学会総会において口頭発表したものをもとに書き直したものである。)

注

- (1) 前者については Milliam Allott, *Novelists on the Novel* (Routledge and Kegan Paul, 1959) という極めて便利なまたある意味で恐ろしくもある (というのは小説というものに関して我々が考えようとするほとんどあらゆる事柄について既に作家達が自分の問題として考えているということをやという程思い知らされるからだ) 書物の Part I の Text 一、二章を読めば歴然とわかる。

後の方の点については名古屋大学の榎本太、三谷法雄両氏、同じく名古屋大学に数年前来講されたミンガン大学の Sheridan Baker 氏らのいくつかの論文によって研究が進められている。

- (2) Howard E. Hugo, *Aspects of Fiction* (Little, Brown and Company, 1962), p. 256.

- (3) Tobias Smollett, Preface to *Roderick Random* (1748). (H. E. Hugo, *op. cit.*, p. 7).

このようなロマンス批判をやった上で、「自分は事実を叙するにおいて自然から逸脱せず、それらの事実は全体として全く真実である……」と同じ序文で述べているのだが、その序文を附した当の『ロデリック・ランドム』が、後世の検討をまつまでもなく既にほとんど同世代の別の作家によってやはりロマンスとみなされているのだから (M. Allott, *op. cit.*, p. 46), 初めに述べたように事情はこみ入っている。

- (4) Allott, *op. cit.*, p. 41.
- (5) *Ibid.*, p. 62.
- (6) *Ibid.*, p. 47.
- (7) *The Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne* (ed. Norman Holmes Pearson, The Modern Library, 1937), p. 243. 以下ホーソーンへのテキストからの引用は本書により *Works* と記す。
- (8) アリストテレス『詩学』第9章。
尚ホーソーンが本序文の中で用いた“possible”, “probable”, “the Marvellous”等の言葉は18世紀イギリス作家達のロマンス対ノヴェル論の中にそのままみられるものであるが、アリストテレスの上記箇所中にそれらは用いられている。
- (9) Terence Martin, *Nathaniel Hawthorne* (Twayne Publishers, 1965), p. 181. に引用の手紙の一節。
- (10) Allott, *op. cit.*, p. 47.
- (11) Mark Van Doren, *Hawthorne* (The Viking Press, 1957), p. 172.
- (12) *Dr. Grimshawe's Secret* (ed. Edward H. Davidson, Harvard Univ. Press, 1954).
- (13) *Works*, p. 105.
- (14) *Ibid.*
- (15) Allott, *op. cit.*, p. 67.
- (16) *Works*, pp. 105-6.
- (17) *Ibid.*, p. 106.
- (18) 後者の場面で流星に続いて赤い文字が現れることについてヘンリー・ジェイムズがそれをホーソーンの“行き過ぎ”とし、もはや喜劇に墮したと批判したのは有名だが、私には行き過ぎとは思われない。まずいのはホーソーン自身が“行き過ぎた”と感じてすぐ後もどりし、それに合理的説明を与えようとしたことだ。それに先行する場面の atmosphere と牧師の異常な心理とは彼が赤い文字を見たという位の“the Marvellous”をロマンスのリアリティーの限界内で十分支ええた

筈だ。ホーゾーンは“崖っぷち”をそのまま走るべきだった。

- (19) 四長編について例にあげた場面のうち最後のものは一番“雰囲気の為だけ”の感じが強い。この辺にも表面的には“ロマンス”に最も適したローマを舞台としたこの作品がより深いところでホーゾーンのロマンスの本質からずれてしまった徴しをみることが出来よう。こういった点に関しては以前下記論文の中で考えてみた。
- 「ホーゾーンのロマンスにおける setting の意味と役割——*The Marble Faun* を中心として」(日本アメリカ文学会『アメリカ文学研究』2号, 1965年)
- (20) *Works*, p. 249.
- (21) 但しその安易さがつまずきになったことは注19にあげた拙論参照。
- (22) *Works*, p. 461.
- (23) Carl Van Doren, *The American Novel* (Macmillan, 1940), p. 15.
- (24) James Fenimore Cooper, Preface to the 1823 edition of *The Pilot*, quoted in Alexander Cowie, *The Rise of the American Novel* (American Book Company, 1948), p. 159.
- (25) William Gilmore Simms, *Views and Reviews I*, quoted in Cowie, *op. cit.*, p. 243.
- (26) Simms, Prefatory Letter to *The Yemassee*, 1835, quoted in Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition* (Doubleday Anchor Books, 1957), pp. 15-17. (大変面白い序文だが省略せざるをえない)。
- (27) Preface to *The Snow Image and Other Twice Told Tales*, 1851.
- (28) Chase, *op. cit.*, p. 16. ここで“精神の単純さ”という言葉がスモレットの序文の中でと全く逆の方向に用いられているのが面白い。