法律家と銀板写真師

― 『七破風の家』と「許されざる罪」 ―

丹　羽　隆　昭

1

『緋文字（*The Scarlet Letter*）』（1850）の翌年に出版され、作家自身が「（『緋文字』に比べ）自分の精神の特性をよく表しており、自分が書くのにふさわしく、また自然でもある作品」だと述べたと言われる[1]『七破風の家（*The House of the Seven Gables*）』（1851）は、『緋文字』に次いでよく知られ、よく読まれている長編である。現在でもアメリカ人の多くはこれを学校での教材として読んだ記憶を持つという。確かに、ホーソーンの４つの長編[2]の中ではいわゆるロマン主義の毒、すなわち狂気や倒錯などの要素が最も少なく、極論すれば「児童向け」教材としても使用に耐える唯一のものではある。ただ前作『緋文字』と比較すれば少々見劣りするのも疑い得ない事実であろう。『緋文字』が明確なプロットを持ち、動きに富み、全編に緊迫感を漂わせているのに比べると、『七破風の家』は、厳密にプロットと呼べるほどのものがなく、何枚かの静止画によって作られた紙芝居といった印象が特に強い[3]。かつて文学史家スピラー（Robert E. Spiller）は、この作品を「人物描写よりもテーマや道具立てに頼っているため、前者（『緋文字』）に見られる深みがない。『緋文字』が集中的であるのに対して、散漫のきらいがある。『緋文字』が深刻な集中力をもって引き締まっているのに対して、これはパノラマ的である」と評した[4]。総じて『緋文字』よりもドラマ性に乏しく、静的なのが『七破風の家』の特徴だと言えよう。物

語の中で、動きと言える動きがあるのは最後の三分の一、つまり第15章から第21章までの7章分に集中しており、それ以前の部分は最後の7章分のための序章とさえ言えるほどである。また『緋文字』が舞台を200年前に設定した「時代劇」で、手法的には完全な「ロマンス（= the romance 空想小説）」であるのに対し、『七破風の家』は、過去との繋がりの上に立つものとはいえ、基本的には「現代劇」であり、ホーソーン自らの目に映じた19世紀中葉のセイラム（Salem, Massachusetts）の風俗を、なるべく忠実に写し取ろうという、いわば「ノヴェル（= the novel 写実小説）」への傾斜がはっきり見られる作品である。ちなみに、この『七破風の家』を契機に、以後『ブライズデイル・ロマンス（*The Blithedale Romance*）』（1852）、『大理石の牧神（*The Marble Faun*）』（1860）と、ホーソーンは、「ロマンス」作家を自認しながらも次第に「ノヴェル」への志向を強めてゆくことになる。彼の文学は、過去を意識しつつ、次第に現代を描くことへの傾斜を深めたとも言えよう。また『七破風の家』では、短編時代から綿々と受け継がれ、『緋文字』で一種古典的な高みへと到達したように思われる彼の中心主題「許されざる罪」も、生き馬の眼を抜く商業主義的現在の衣を纏って登場する。さらにこの作品では、『緋文字』までは暗示されるに留まっていた「催眠術」が本格的に言及され、この19世紀の代表的擬似科学と「許されざる罪」との深い関連が明らかになる。本論は、以上に述べた特性を有する『七破風の家』において、この作家の最重要主題「許されざる罪」がいかなる展開を見せているか、つまりいかなる19世紀的表現を取っているのかという観点に立って、この小説を概観するものである。

2

ここでまず『七破風の家』の梗概を記しておこう。セイラムの街はずれ、海辺近くに、古びたピンチョン屋敷（the old Pyncheon-house）がある。今は住む人もなく荒廃した姿を晒しているが、この七つの破風を持つ屋敷は160年ほど前、

初代ピンチョン大佐（Colonel Pyncheon）が魔女裁判を悪用し、もともとの土地所有者モール（Matthew Maule）を魔法使いだとして処刑して奪い取った場所に建てられた。無実の犠牲者モールが死ぬ間際に叫んだと言われる「神様はやつに血を飲ませなさるぞ！（God will give him blood to drink!）」[5]（CE, II, 8）という言葉が呪いとなったのか、ピンチョン大佐の野望と強欲の象徴「七破風の家」が落成式を迎えた当日、大佐は血を吐いて横死を遂げる。その後のピンチョン家は歴代の当主が、たとえば東部の土地欲しさから大切な自分の娘をモールの怨恨の犠牲にしたり、独立戦争でイギリス側について財産没収寸前に立ち至ったり、はたまた屋敷の一部を店舗にして無惨な失敗に終わるなど、「モールの呪い」が着実に子孫を蝕む。物語本体が始まる約30年前には時の当主が、屋敷と土地をモールの子孫に渡そうと考え、甥に殺害されるという忌まわしい身内の殺人事件まで発生した。そして現在では、その叔父の遺産を継承し、法律家としても成功を収めたジャフリー判事（Judge Jaffrey Pyncheon）が、セイラム郊外に豪壮な家屋敷を構え、「街の誇り」とさえなっている一方で、呪われた古屋敷に住む同じピンチョンの末裔、老嬢ヘプジバー（Hepzibah Pyncheon）は、没落貴族の悲哀を一身に体現し、日銭を稼ぐため、貴族的誇りと格闘しながらかつて先祖も試みた「セント・ショップ（a cent shop）」の開業に踏み切る。「渋面（scowl）」を絶えず浮かべて客に対応するヘプジバーはたちどころに苦難に直面するが、田舎から出てきた一族の娘フィービー（Phoebe Pyncheon）に救われ、軌道に乗る。フィービーは17歳、その名の通り明るく、美しく、敬虔で、よく気が付く、家事一般に長けた娘で、ヘプジバーにとって救いとなるのみならず、屋敷に下宿中の若い銀板写真師ホールグレイヴ（Holgrave）にとっても運命的な存在となってゆく。写真師と共に庭の手入れに当たる街の知恵者ヴェナー親爺（Uncle Venner）もフィービーの家政の才には舌を巻く。その間、叔父殺しの罪で投獄されていたヘプジバーの兄クリフォード（Clifford Pyncheon）が釈放され、屋敷に戻る。服役中に身も心も著しく消耗したクリフォードは廃人同様で、時々あたかも幼児さながらの行動を見せたりする。老いて醜い妹の渋面を

見るのが苦痛なクリフォードも、若く美しいフィービーの存在は天の恵みと映るのだった。しかし牢獄から戻ったクリフォードから、伝説の土地権利証書に関連する秘密を聞き出そうと、判事が屋敷を訪れ、ヘプジバーを脅し、要求に応じない場合は精神病院送りにすると言って面会を強要する。ヘプジバーがついに折れ、重い足取りでクリフォードを呼びにゆく間、判事は初代ピンチョン大佐が愛用した大椅子に座って待つが、そこで遺伝性の発作を起こして突然死を遂げる。驚いたクリフォードとヘプジバーは屋敷を脱出、汽車に乗って屋敷を出来る限り離れようと試みる。翌朝、屋敷にフィービーが戻り、異変に気付くが、彼女を迎えたホールグレイヴが事件の経緯を説明する。写真師はさらに、判事の死体をそばに、フィービーに対して時ならぬ愛の告白を行う。そこに逃避行を断念した二人が戻り、若い二人を祝福する。その際、クリフォードの蘇った記憶をきっかけに、ホールグレイヴが初代ピンチョン大佐の肖像画の背後から、判事をはじめとするピンチョン家の者たちが血眼になって捜し求めた土地権利証書を取り出してみせる。写真師はここで自分がモールの末裔であることを明かし、証書については先祖から聞かされていたと一同に告げる。判事が死に、その息子も病死したことが分かると、判事の財産と郊外の地所・邸宅は残されたピンチョン家の者たち、つまりクリフォード、ヘプジバー、フィービー、それに（結婚によってフィービーの夫となる）ホールグレイヴらのものとなり、彼らは呪いの館を後に、（少し遅れてゆく）ヴェナーを除く全員が馬車に乗って判事の郊外の地所へと移ってゆく。ひとり残されたヴェナーが荒廃した館を訪れると、昔ピンチョンとモールの確執の犠牲となって死んだアリス（Alice Pyncheon）が弾くハープシコードの音が聞こえるような気がしたという。後に伝えられるところでは、30年前の「殺人事件」なるものは、判事の狡猾なでっち上げで、若い頃生活費を独身の叔父（彼の名もジャフリー）に頼っていた放蕩者の判事が、ある時叔父の家で机や箪笥の引き出しを漁っているところを叔父に見つかり、叔父はショックで死んでしまうが、判事は叔父の作成していた二通の遺書のうち、自分に不利な方を処分したあげく、ライバルのクリフ

ォードに「叔父殺人」の罪を着せて財産の独り占めを計ったのであった。

3

『七破風の家』は、当初から主として二つの点で批評的関心を集めてきた。すなわち、ひとつには物語に付された「序文」ゆえ、またもうひとつには物語の結末の不自然さゆえである。ホーソーンは『緋文字』など4つの長編すべてに「序文」を付し、それぞれにおいて「ロマンス」に関する発言を行っている。それは自らを「アメリカのロマンス作家（an American romancer）」と呼ぶ作家の、なかなかに苦しい「ロマンス」擁護論とも言えよう。前作『緋文字』では「序文」に当たる『税関』で、「中間領域（the neutral territory）」という概念を導入しつつ、普段見慣れた事物に月の光が当たって作り出される空間は、「想像的なもの（the Imaginary）」と「現実的なもの（the Actual）」とが同居し、互いに相手を自身の性格で染め合う世界であり、「ロマンス」にとって恰好の舞台だと語った。『七破風の家』の「序文」において語られている事柄は、(1) 空想小説「ロマンス」が写実小説「ノヴェル」に比べ、形式・内容の両面でより大きな「自由裁量（latitude）」の余地を与えられているもので、この『七破風の家』はその「ロマンス」であること、(2) 物語の目的はある過去の時代を、刻々と過ぎ去りゆく現在と結びつけるためであること、(3) この「ロマンス」の教訓（a moral）が「ある世代の悪行は子々孫々に及び、一時的美点のすべてを奪い取って、まったく制御不能な害悪となる」というものであること、換言すれば「不当に得た金品や不動産を、不幸な子孫の頭上に雨霰と注ぐ愚行」を読者に納得させようとするものであること、(4) この作品がいかなる意味においても実在の出来事、人物、地名とは関係がないこと、の4点に要約できる。このうち『税関』での発言に続く「ロマンス」論として『七破風の家』の「序文」を有名にしたのは (1) である。「ロマンス」論と言うにはあまりにも短いその文章が、後年ジェイムズ（Henry James:1843-1916）がニューヨーク版『アメリカ人（*The*

American)』(1907) への「序文」で展開した議論と並び、我々が今日「ロマンス」と「ノヴェル」という二つの小説モードの相違を語る場合、いつも引き合いに出される古典的見解となった。一般に曖昧で、混同されることも多かった二つの違いを、明快に記述した恐らく最初の文章で、物語本体よりも意義の大きな文章となった観さえある。

また『七破風の家』のハッピー・エンディングについては、物語の流れに照らして不自然だとして、旧来多くの批判の対象になってきた。確かに「ロマンス」とはそんなものと、はじめから割り切って読むのでない限り、ピンチョン家に代々降りかかってきたモール一族の呪いの解け方には、よく言われるように「機械仕掛けの神 (*deus ex machina*)」の導入を思わせる唐突さがある。「何となく安直に過ぎる」[6] 両家の和解は、深刻な悲劇を突如喜劇に変えてしまうような印象を与える。ピンチョン判事が屋敷に乗り込み、懐中時計片手に「時間がもったいない」と凄みを効かせ、クリフォードとの即刻の面会を求めるという、物語の緊張が一気に高まったその場面で、判事が突然死んでしまい、それに合わせて銀板写真師が変節し、持ち前の急進思想を保守思想へと転換させ、判事の死体を傍らに写真師とフィービーが愛を誓い、逃亡していたヘプジバーとクリフォードがそこへ舞い戻って祝福する他、屋敷を囲む自然まで活力を取り戻すなど、いかにも時間切れ、急転直下の解決という感じを読者に与える。何度も読み返し、細部をつぶさに検討すれば、物語の結末が必ずしも唐突ではないと反証できるいろいろな布石は施されているのだが、初めて、しかも普通に読む読者からはほぼ十中八九、結末が唐突という評価を下されるであろう。その理由としては、前述のごとく『七破風の家』が、本来ドラマ性、プロット展開に乏しく、語り手の（しばしばあまり説得力のない）解説でのみ物語が動いてゆくという性格が強いことが挙げられる。判事の突然死に伴うこうした一連の事態も、十分に熟したプロット展開がないため、不自然さが際立つのである。急転直下の、めでたし、めでたし式の解決は、あたかも前作『緋文字』の暗澹たる結末に自分でも嫌気がさしたと思しき作家が、この作品では何が何で

も結末部分に明るさを欲した結果ででもあるかのようである。『緋文字』によって漸くアメリカの代表的作家としての名声を確立したホーソーンであってみれば、獲得したその名声を、本来保守的で健全な読者大衆の嗜好とあまり抵触しない形で守りたいという、守勢の気持ちも当然働いたに相違ない。

ただ、悪人の判事が死に、因縁の両家がその末裔同士の結婚という形で和解したからと言って、直ちに『七破風の家』が掛け値なしに明るい結末の物語だとは言い切れまい。なぜならひとつには、「七破風の家」そのものが最後に残されるからである。住人たちはみな、この家から新天地（そうは言っても、皮肉にもどのみち、死んだ判事が残した郊外の地所に過ぎないのだが）を目指して脱出してゆく。呪いの家からの脱出をひたすら欲して果たせなかったヘプジバーとクリフォードの兄妹にとっては特に待ち望んだ「解放」ではあろう。しかし物語の舞台となった黒い「家」は、取り壊されるでもなく、今は住む人とてなく、荒廃したその黒い姿を、「ピンチョン楡」の大木ともども、「過去」の証人として晒し続ける。「七」破風の家とは、ピンチョン一族の傲慢、貪欲、淫乱、嫉妬、激怒、暴食、怠慢の「七つの大罪（the Seven Deadly Sins）」すべてを孕んだ「罪の家」でもある。「現在」が急速に「過去」を消し去ってゆく19世紀中葉のアメリカ社会の激動の中にあっても、「過去」は簡単にその痕跡や意味を失うものでないこと、犯された罪の結果はそう簡単に消滅するものでないことを、表面上のハッピー・エンディングの影で、物語の奇妙な結末はつつましやかながらも示唆することを忘れてはいない。それはハッピー・エンディングを演出し、世間に時代対応的な楽天的姿勢を示しながらも、「過去は捨て去れ」という、エマスン（Ralph Waldo Emerson:1803-82）に代表される世紀半ばの支配的言説[7]に懐疑を抱くホーソーンが残したせめてもの抵抗であったようにも思われる。「過去」からの脱出など、ヘプジバーとクリフォードの汽車による脱出がいみじくも示しているように、釈迦如来の手中から脱出せんと図る孫悟空の営みにも等しく、所詮は無駄な悪あがきに過ぎぬ、とホーソーンは皮肉を交えて示唆しているのかもしれない。またもうひとつ、この物語の結末が必ずしもハッピ

ー・エンドでないように思われる理由は、ピンチョン判事の大きな「遺産」をクリフォード、ヘプジバー、フィービー、そして（結婚によって権利を得た）ホールグレイヴが譲り受けてしまうからである。そもそもこの物語の「教訓」は、「序文」に記されていたように、不自然な財産の継承は子孫に災厄を及ぼすというものであった。にもかかわらず物語の結末が、残されたピンチョン家の者たちに莫大な判事の遺産が突如転がり込んで来たり、「七破風の家」そのものは相変わらず存続するというのでは、あたかも一種のブラック・ヒューモアのごとき不気味さだけが漂うとさえ言えるのではあるまいか。物語の冒頭部などでヘプジバーの商売をさんざんけなしていたディクシー（Dixey）とその相棒が、最後の部分では彼女らの遺産相続を指して「なかなか結構な商売だぜ（Pretty good business!）」（CE, Ⅱ,319）と言うが、それさえも考えようによっては皮肉かつ不気味に響く台詞となる。

4

さて、舞台を現代に据え、質的にも「ロマンス」から「ノヴェル」への過渡期的特性を示す『七破風の家』における「許されざる罪」の主題に話題を移そう。『緋文字』までの、ファウスト伝説にも繋がる古典的重厚さを示していた「許されざる罪」は、この作品で少々趣を変え、明確に19世紀という時代性を纏って呈示される。すなわち、法律という武器を悪用して物質的・金銭的利益を独占しようと図る「判事」という、いかにも当世風の形を取り、折から台頭した商業主義（資本主義と言うも同じ）の貪欲さ、非人間性にスポットが当てられる。同時にまた、過去にいわれなき不当な扱いを受けたモール一族の末裔が、催眠術を操る銀板写真師となって登場し、実際に罪を犯すのではないがその罪への可能性あるいは親近性を孕む存在として機能しながら、近代の「芸術家」と「許されざる罪」、また「催眠術」とこの罪の関係を際立たせる。すなわち、「許されざる罪」の主題は、「法律家」ピンチョンと「銀板写真師」ホールグレ

イヴという、二世紀に亘って対立してきた二つの家の、共に現代において能動的で前向きな末裔二人において、その19世紀的特質を呈示するのである。

『七破風の家』に登場する主要人物は、60歳の老嬢ヘプジバー、その兄クリフォード、銀板写真師ホールグレイヴ、田舎娘フィービー、そして判事ジャフリーの５人と言ってよい。残りはヴェナー親爺や近所の子供ヒギンズ（Ned Higgins)、それに近所の婦人たち、労働者ディクシーとその連れなどを含め、(それぞれそれなりにホーソーンにとっての同時代の「世間」を象徴する一定の意味を持つが）結局は副次的存在である。このうち絶えず物語の前面に出ているのはヘプジバーであり、次いで少し遅れて加わるクリフォードの二人、つまり館の終身所有権を与えられたピンチョン家の哀れな末裔とその兄である。二人はまさしく崩壊直前の「七破風の家」を体現する存在で、ポウ（Edgar Allan Poe: 1809-49）の『アッシャー家の崩壊（“The Fall of the House of Usher”)』(1839）におけるロデリック（Roderick Usher）とマデライン（Madeline Usher）の双子の兄妹を想わせる[8]。ピンチョンの末裔兄妹もまさしく館と一体で、彼らはこの呪われた「七破風の家」を脱出したいとは思っても、物みなすべてが変革の波に洗われる激動の時勢にあっては、自分たちが時代の流れから取り残された淀み水のような存在である以上、もはや生存環境はこの古びた館以外にはない。彼らは「序文」で作家が述べている「親の悪行、とりわけ不正な手段で入手した黄金や地所が末代に及ぼす破滅的影響」の結果を、誠にあわれではあるが、最も端的に表す存在に他なるまい。ヘプジバーは、イギリス風の封建貴族主義がヤンキー的商業主義に取って代わられてしまった現在の世で、やむなく近隣住民相手に小銭を稼ぐ商行為に手を染めるが、開店当初から周辺住民たちの悪口雑言によって自信を失い、また近所の子供（幼いながらもすでに商業主義の化身となっている）の強欲と計算高さに翻弄される。彼女は時代錯誤の貴婦人ではあるが、その醜悪な面相とは裏腹に、きわめて善良で人がよく、多少滑稽な毒抜きされた魔女という性格である。また一方クリフォードは、ポウのロデリック同様、鋭敏かつ繊細な美的感受性を持ったディレタント（芸術

愛好家）で「若い頃には詩や小説を好んだ（CE,Ⅱ,134）」文学青年でもあったが、その人生の最中の30年間、ちょうどアメリカの「拡大」期と重なる時期、時の流れや世の中の動きから完全に切り離された獄中での監禁生活を送る。かのリップ・ヴァン・ウィンクル（Rip Van Winkle）[9]をも上回る時代錯誤者と化して、やっとこのほど社会復帰を果たしたものの、成長の止まった子供同然で、あまつさえ従兄弟の判事に（判事がこの世にある限りは）その命運を完全に握られてしまっている。

このセイラム版リップ・ヴァン・ウィンクルが、ホールグレイヴとともに、そのいろいろな属性から、これまでのホーソーンの作品にしばしば現れた芸術家の肖像の一部を成すことは明白である。前者は長期にわたって監禁拘束された存在であり、後者はまったくの自由の身である点が対照的だが、前者が判事の突然の死後ヘプジバーとともに試みる逃避行において、汽車の中で老紳士相手に開陳する進歩思想は、一時の開放感の所産とはいえ、ホールグレイヴがフィービーに語るそれと共通するし、さらに両者はともに進歩思想を開陳した後、あっさりと引っ込めてしまうというところまで奇妙に類似する。

クリフォードは、当然といえば当然ながら、盛んに「幸福になりたい（I want my happiness!）」（CE,Ⅱ,157）と叫ぶ。これまで人生の大半を拘束状態に置かれてきた彼は、当然もっと「自由」に「生き」たいとも願っているはずで、読者にはかのアメリカ独立宣言に謳われた三つの「不可侵の権利（unalienable rights）」つまり「生きる権利」、「自由を享受する権利」そして「幸福を追求する権利」が思い浮かぶのではあるまいか。クリフォードは、そうした意味で、不当な拘束や監禁によって人権を蹂躙されたアメリカ市民の象徴でもあり、読む者によっては折からアメリカ社会で次第に深刻化の度合いを深めていた黒人奴隷制度を思い浮かべる者もいたことであろう。またそれは「屋根裏部屋」での12年にも及ぶ不遇で屈辱的な文筆修行時代[10]を経験した芸術家ホーソーン自身のイメージとも重なると言えよう。いずれにせよヘプジバーとクリフォードは、アッシャー家のロデリックやマデラインのように館ともども崩壊、死滅する運

命は与えられていないが、現在を辛うじて生きながらえているだけの、無力・無抵抗の「過去からの亡霊」に他ならない。「陽光燦々たる（in broad daylight）」（CE, II ,214）などと形容されるアメリカの現在にあって、まさしく彼らは、その影ひとつない明るさに対応できず、心ならずも過去の暗闇に留まるしかない老いた「二羽の梟（two owls）」なのである。

そうした、世事には疎いが人の良いヘプジバーと、弱々しく子供同然の美的鑑賞家クリフォードは、物語が始まる時点で、もはや十二分に過去の重みで押し潰されてしまった存在であり、初代ピンチョンの「原罪」を200年後に受け止めるにふさわしい人物としての資質には欠ける。過去の重みを描くのが『七破風の家』の目的であれば、無力な亡霊たちを描くだけでは十分ではあるまい。過去の重みの効果的呈示は、過去のしがらみを背負いつつ現在を能動的に生きる人間においてこそ一層鮮やかとなる。この観点からすれば、物語の中心は舞台前面の亡霊兄妹もさることながら、出番は比較的少なくとも、現在を我がものとばかり華々しく生きる判事ジャフリー、それに若くして多種多様な職業を体験し、現在を鋭く見つめるホールグレイヴの二人でなければなるまい。前者は生き馬の目を抜く資本主義社会の申し子（法律家）として世の脚光を浴びる存在だが、外見的にも性格的にも初代大佐の生き写しというピンチョン家の悪しき過去を受け継ぐ末裔のひとりである。また後者は判事とは対照的に地味ではあるが、教師やセールスマン、新聞編集者、歯科医、講演者など、数多くの現代風職業に就き、かつまた海外まで旅して見聞を広めるなど、現代をしたたかに渡り歩く若者という設定に立つ「モールの末裔」なのである。この二人においてこそ、過去の重みの呈示という作品の目的は、ドラマを孕んで効果的に達成され得るはずのものである。

「はずのもの」と言ったのは、本来この二人 — つまりピンチョン判事とホールグレイヴ — の取り扱いにはもう少し直接的で劇的なものがほしいにもかかわらず、読者はどこかもどかしい印象を受けるからである。判事の場合、物語の舞台中央部への出番はそれほど多くないし、彼の悪業の具体的実体も最後

まで伏せられている。本来彼のあくどさをもっと物語中で展開してしかるべきであろう。またホールグレイヴについても、語り手が紹介するような活動的な彼の部分はほとんど読者の目に止まることがなく、彼は物語の舞台中央でなく、舞台の袖に位置する時間の方がはるかに長い。当然彼は人の輪の周縁部分から中央部分を観察する者という印象を与える。彼がモールの末裔だと分かるのは、最後に彼がフィービーへ愛の告白をするに至ってからである。読者への情報提供を遅らせるのは、ゴシック小説の常套手法でもあり得ようが、『七破風の家』に関する限り、これがあまり意味あるものとは思われない。作品のドラマ性の欠如には先にも言及したが、判事の過去の悪業やホールグレイヴの正体など、もっと早めにプロットの一部として、フラッシュバックなどの手法を用いてでも組み込んでおけたであろう。無意味とも思われる情報提供の引き延ばしとプロット展開の不十分さは、『ブライズデイル・ロマンス』や『大理石の牧神』などにも見られるホーソーン後期の特徴である。しかし、にもかかわらず、ピンチョン判事とホールグレイヴが『七破風の家』のキーマンたることには変わりがない。

5

そこでまずピンチョン判事を検討しよう。彼は独身の叔父ジャフリーの死後、相続人としてその遺産を譲り受け、法律を学んで「判事（Judge）」の称号を勝ち得、役人向きの素質を発揮し、州議会議員や国会議員をも務め、新聞は彼が

> キリスト教徒で善良な市民、園芸家（horticulturalist）でもあり、紳士たるにふさわしい品位と美徳をすべて発揮した（CE, II ,24）

と報じる。慈善家としても聞こえ、世間から出世を絵に描いたような存在として羨望の眼差しで眺められている。一族の当主ながら、先祖伝来の「七破風の

家」ではなく、街の郊外に新たに構えた豪壮な邸宅に自分だけで住む。実際判事は恰幅の良い体つき、成功と威厳を示す身繕い、優しい言葉と態度などなど、紳士の条件を備えているように見え、「世間体の良さ（respectability）」をこれ以上望むべくもなく体現している、とされる。

しかしピンチョン判事は外見と中味との間にまったく均衡が取れぬ存在である。批評家フォーグル（Richard H. Fogle）は、「彼（判事）は事実、見かけと実際の乖離の見本であり、概して世間では額面通りに受け取られているため、自分自身も欺かれている偽善者」[11] とした上で、「彼（判事）の基本原則は不調和と過剰」[12] だと指摘している。本来彼は均衡、調和、抑制を尊ぶ法曹界には全く不向きということになろう。語り手は皮肉を込めて、もし画家が栄華の絶頂にある判事をモデルに肖像画を描くとなれば「画家はその顔をつぶさに観察し、それが多様な表情を帯び得ることを証明して満足を覚えたことだろう。渋面（frown）でその表情を暗くしたり、微笑（smile）でそれを明るくしたりして」（CE, Ⅱ,57）と言っている。「渋面」と「微笑」に象徴される判事の極端な二面性は、ホールグレイヴが太陽光線を用いて撮った写真や、フィービーとの初対面を描く挿話、それにクリフォードの処遇を巡るヘプジバーとのやり取りの場面などを通して如実に表れている。太陽が仲立ちして生まれた銀板写真に定着した判事は、彼が世間に意図的に向けている慈愛に満ちて大らかな人物像ではなく、ずる賢く、苛酷で、傲慢な顔の持ち主である。また判事とはまったく対照的に「調和」と「均衡」の化身とも言うべきフィービーとの初対面の場で、判事は「フィービーがこれまで見たこともないようなお辞儀と微笑」（CE, Ⅱ,117）を見せた後、彼女に接吻しようとして体をかわされ、空振りに終わり、それまでの「明るい太陽の下の風景」を思わす表情からにわかに「雷雨直前の風景」のようなそれへと表情を一変させる（CE, Ⅱ,118）。そしてその怖い顔を見たフィービーは、屋敷の庭で銀板写真師が見せてくれたミニチュア写真の主だと思い至る（CE, Ⅱ,119）。そのミニチュア写真の主はまた、館に掛かっている初代ピンチョンと瓜ふたつなのである。また第15章をはじめとする彼

のヘプジバーとのやり取りにおいては、胸に一物を秘めた判事が、飴と鞭を使い分け、（涙まで流して）すかしたり、あるいは脅したりして彼女にクリフォードとの面会を強要する。

誰の目にも明らかなように、ジャフリーの正体は偽善者である。世間向けの立派な外見と優しい態度の仮面の背後には、傲慢で強欲、自己中心的な真顔が隠れている。この判事には、新約聖書マタイ伝の次の一節が見事に当てはまる。ジャフリー・ピンチョンが「判事」として「法」に関わる者だけに、である。

> 偽善なる律法学者、パリサイ人たちよ。あなた方は災いである。あなた方は白く塗った墓に似ている。外側は美しく見えるが、内側は死人の骨や、あらゆる不潔なものでいっぱいである。(23:27)

語り手はまたピンチョン判事自身を「豪壮な邸宅」あるいは「宮殿（a palace)」に喩え[13]、目に付くあらゆる部分が華美で贅沢に飾り立てられている反面、「建物のどこか下方の薄暗い片隅に... あるいは豪奢を極めたモザイク模様の大理石の床の下の淀んだ水たまりの中に...宮殿全体にその死臭を撒き散らす死体が横たわっているかもしれない」（CE, II ,230）と言う[14]。さらに「彼の人生は壮麗ながらくたが詰まっており、現実に彼を苦しめた良心以上の、いっそう活発かつ微妙な良心は、そのがらくたによって覆われ、麻痺させられてしまっている」とも付言する。

判事は、しかしながら、偽善者たるに留まらない。彼は自分の窃盗行為を目撃した叔父をショック死させたわけだが、自分に降りかかるかもしれぬその嫌疑を隠蔽したのみならず、むしろその死を利して、密かに勝手な遺書操作を行い、遺産配分上の直接の競合相手クリフォードを無力化すべく、自らの法律知識を悪用して、そのライバルに叔父殺しの嫌疑がかかるよう仕組み、裁判も有利に展開させて叔父の遺産を一人占めする。さらにそれだけでは満足せず、広大な東部の土地に関する秘密を握ると踏んだ監獄帰りのクリフォードを脅して

心理的圧力（収容所送りを口にする）をかける。監獄からの出所も判事の差し金らしく、うわべは親切を装いながら、実はその裏に財産独り占めの思惑が隠されていたのだった。

判事ジャフリーの罪は、飽くなき所有欲を満たすため、法的知識の悪用、すなわち「知」の濫用によって、無実の人間クリフォードを殺人犯に仕立て上げ、まったく無実のその彼を30年間も牢獄に閉じ込めて無力化し、その人生を台無しにし、魂を徹底的にいたぶったことである。利己的目的のため、近親者への「情」を忘れ、己の「知」を濫用し、従兄弟の「魂の聖域（the sanctity of a human heart)」を「冷酷にも（in cold blood)」侵した判事は、まさに「許されざる罪人」の資格十分である。クリフォードの人生を自己本位に「操作」したり、一方的に（牢へ）「閉じ込め」たりする点では、「許されざる罪人」に共通する魔法使い、催眠術師、操り人形師のイメージも判事ピンチョンは有している。またジャフリーとクリフォードが従兄弟同士という近親者の間柄であるところから、この加害者と被害者はカインとアベルの兄弟にも擬せられる。カインの罪は、それが創造主に対する意図的反逆ゆえに人類史上初の「許されざる罪」に他ならない。ジャフリーの罪も、カインの罪同様、「許されざる罪」に該当する性格のものたるは明白である。

しかしピンチョン判事は、これまでのホーソーンの作品における「許されざる罪人」たちのような、本来の意味における「想念の人（the Man of Idea)」とは少し異なる。彼を捉えている「想念」は、ブランド（Ethan Brand）やエイルマー（Aylmer)、ラパチーニ（Rappaccini）やチリングワース（Chillingworth）らにおけるようなロマン主義的な「想念」とはまるで無縁の、金銭、地所、それに政界での地位といったきわめて世俗的な価値の追求であって、「想念」などと言うよりは「物欲」あるいは「権勢欲」とでも言うべき下卑た「想念」である。何しろ判事は「一切の空疎なものを避け、断じて影と実体とを取り違えないことを誇りにする」男だったのである（なればこそフィービーとの接吻に失敗し、現代版イクシオン（Ixion）[15]（CE, Ⅱ,118）を演じたのは皮肉以外の何物

でもない)。判事は、これまでの「ロマンス」的世界に登場した「許されざる罪人」たちとは異なり、「19世紀半ばのセイラム」という明確に限定された時空に登場する現代風「許されざる罪人」である。彼が、法律を悪用し、人間の「情」にもとる悪どい手段で金銭、地所の独り占めを図る者として描かれている事実には、折からの商業主義的アメリカ社会に対する作家の批判的認識の一端が表れていると言ってよいであろう。ある意味で判事は、来るべき「アメリカ史上最も恥ずべき時代」[16] と言われる「金メッキ時代 (the Gilded Age)」を先取りした人間だったとも考えられる。もともと初代大佐が「魔女裁判」を利用して初代モールから土地を奪い取ったというピンチョン家の「原罪」的行為自体、かの悪名高い集団ヒステリー事件を土地獲得という私欲充足のため冷酷かつ巧妙に利用した「商業主義 (資本主義)」的特質を帯びたものだった。ピンチョン家の一部の者たちに時間を越えて継承されてきたのは、今判事も体現するごとく、ピューリタニズムにも通じる「鉄の締め金にも比すべき苛酷で頑なな意志で締め上げられた、花崗岩のかたまりのようにがっしりした、堅固な常識 (common-sense)」であったが、マクス・ウエーバー (Max Weber) を持ち出すまでもなく、これこそ近代資本主義の支柱でもあった。

ピンチョン判事の造形でもうひとつ重要なことは、彼がその偽善的二面性や外見において、次の長編『ブライズデイル・ロマンス』のウェスタヴェルト (Westervelt) に通じる「詐欺師 (the confidence-man)」の性格をも帯びていることであろう。霊的世界への案内役という仮面を被り、実のところは催眠術を悪用し、大衆の低俗な欲望の女衒役を務めて金儲けに走る一見紳士風のこの「教授 (professor)」(CE,III,96) の中には、人を外見で信用させておき、金品をすっかり巻き上げるという、19世紀半ばに突然アメリカに現れた新商売「詐欺師」[17] の要素が見出せる。

「金の握りのついた、黒光りのする木製の杖」(CE,Ⅱ,56) が彼の人物をよく物語るとすれば、もうひとつこの「判事」の何たるかを象徴する持ち物がチョッキに入れた「時計 (a watch)」である。彼はヘプジバーに向かって「時間がも

ったいない（Time flies）」からクリフォードを早くここへ呼んで来いと急がせ、初代ピンチョン大佐愛用の大椅子に座り、左手に握った懐中時計でクリフォード到着までの時間を計る（CE, Ⅱ,239）。その直後に遺伝性の発作により死ぬことになるのだが、判事はその日のうちにまだ、株式仲買人、馬売り、医者などに会う予定であり、さらに重要なことには、来るべき知事選挙を睨んだディナー・パーティーに出席の予定であった。産業革命後の「時は金なり」を地で行く時代、19世紀アメリカ、を代表するような「判事」が、時計を握りしめたまま死ぬ、この『七破風の家』の「許されざる罪人」の姿に、我々は十分注意する必要があろう。

ところで、判事ジャフリーのクリフォードへの悪辣な所業は、そのまま資本主義社会の寵児「法律」の、無力な「文学」への力の誇示をも表すと言えよう。「法律」と「文学」とは、もともとC.B.ブラウン（Charles Brockden Brown: 1771-1810）以来、文化未成熟のアメリカにあって文学創造に当たる作家たちを捉えたジレンマの二つの角であった。「法律」も「文学」も、ものを「読み」そして「書く」行為を基本とする点では近親関係にあるが、前者は無味乾燥ながら「金」に繋がり、後者は魅力的だが「金」にはならない。そこで生計を立てるための止むに止まれぬ事情から、初期のアメリカ作家たちは「文学」に憧れながらも「法律」の道という、潤いなき砂漠地帯へ足を踏み込まざるを得なかった。彼らは二足の草鞋を履くことが普通だったのである。そもそもホーソーン自身、二度にわたって税関の役人（当然「法律」の世界の住人である）を勤め、生活費を稼ぎながら文筆活動に従事し、それが大切な想像力の枯渇にも通じてゆくジレンマに悩んでいたのは、『税関』でも言及されていた通りである。また同じく税関役人として「法律」と「文学」の二つの世界を股にかけたメルヴィルも、資本主義の牙城ウォール街で押し潰されてゆく沈黙の書記を描いた有名な短編『バートルビー（“Bartleby”）』（1853）により、一種のナルシスト的な感情の発露を披瀝している。これが『七破風の家』とほぼ同じ時期の発表であるとなれば、19世紀における法律と文学の対立という視点から、ジャフリー

の傲慢さの意味が読み解け、なお一層興味深い。

商業主義的アメリカの悪しき縮図のごとき判事ジャフリーのモデルとしては、「序文」におけるホーソーンの注意にも拘わらず、これまで何人かの実在の人物の名が挙げられてきた。中でもその最有力候補は、セイラムのホイッグ党員で、テイラー（Zachary Taylor: 1784-1850）が大統領に選出された1848年、民主党員だった税関吏ホーソーンの首切りキャンペーンを先導したユーファム（Charles W. Upham: 1802-75）である。彼は同じセイラムの住人として、長年ホーソーンの友人でもあったのだが、1848年の政変における態度の急変ぶりから、ホーソーンは彼を、ジャフリー同様の偽善者と見なすに至った。ユーファムは実際、ジャフリー同様に「州議会議員」を務め、かつまたジャフリー同様、先祖には独立戦争当時の「王党派」を持つ。そして作家の妻ソファイアによれば、ホーソーンはこのユーファムを「これまで私が出会ったうちで最も申し分ない悪党」[18]だと言っていたという。また実際に「ピンチョン」の名を持つ人々 ― 「ウィリアム・ピンチョン（William Pyncheon: 1590-1662）」の末裔を名乗る人物や、「トマス・ピンチョン（Thomas Pyncheon）」という牧師など ― から、『七破風の家』出版後、作家のもとには苦情が舞い込んだとも言われる。さらに伝記作家のメロウ（James Mellow）によれば、判事ジャフリーの造形には、ホーソーンの叔父マニング（Robert Manning）と上院議員シルズビー（Nathaniel Silsbee）が関連すると言う[19]。確かにマニングは当時北米有数の「園芸家」で羽振りの良い実業家として世間の称賛の的でもあったし、シルズビーはセイラム最古の家柄を誇り、街で最も豪華な館を構える富裕人で、ジャフリー同様「上院議員」を務めた。シルズビーの娘メアリーを巡っては、ホーソーンとオサリヴァン（John L. O'Sullivan: 1813-95） ― 「明白な運命（the manifest destiny）」という時代標語で有名な民主党員で雑誌編集者 ― が「決闘」寸前に至ったという話も伝わっている[20]。ユーファム、マニング、そしてシルズビーを併せるとほぼピンチョン判事の属性が完成する。

しかし諸悪の根源、初代ピンチョン大佐は、その鉄のごときピューリタン的

属性や魔女裁判など、どう見てもホーソーン家の初代ウィリアム（William Hathorne: c.1543- c.1625）と二代目で「判事（Judge)」と言われたジョン（John Hathorne: 1641-1717）がそのモデル最有力候補と言えよう。彼らの「原罪」がホーソーン家に「呪い」としてのしかかり、一族は衰退した姿を現在に晒していると、作家は常々感じていた。家名にわざわざ w を入れたのもそのためである。大佐と判事との類似性に鑑みれば、結局のところ、ホーソーンの先祖二人もまた、「許されざる罪人」判事ジャフリーの有力モデルということになるのである。

6

ピンチョン判事が「許されざる罪」を犯す悪党という事実は、彼がディケンズ（Charles Dickens:1812-70）文学の中から飛び出てきたかのような、相当に誇張気味の性格付けもあって、誰の目にも分かりやすい。しかしもうひとりの重要人物ホールグレイヴの方は、判事とは対照的に複雑かつあいまいで、どこか矛盾した性格付けがなされており、分かりにくい人物である。彼は『七破風の家』という物語の推移の中で最も大きな変貌を遂げる存在としても注目される。これは作家がホールグレイヴという一見周縁的に見える登場人物に対して、建前というよりは本音の部分でかなりの共感を示していたことを物語る。ホールグレイヴは悪党ではないし、「許されざる罪」を犯すわけでもない。しかし「許されざる罪」の主題に鑑みれば、この銀板写真師は、いわば「許されざる罪人」の可能態として、実際の罪人たる判事以上に重要な意味を持つ存在なのである。

基本的に住所不定で自由を好み、過激な進歩思想を奉じる改革家というのが彼の本質であろう。「魔法使い」モール一族の末裔として、反体制的で破壊的な衝動さえ秘め、日頃は奇妙極まりない「山賊風の仲間（banditti-like associates）」（CE, II,84）[21] と付き合い、当時は「魔法」同然とも思われたはずの催眠術や写真術など、人間の魂と関わる（とされた）技術（アート）を操る芸術家（アーティスト）であ

る。この銀板写真師は、ピンチョン判事が死に、物語に「ハッピー・エンディング」が訪れるまでは、「七破風の家」を巡る人々の輪の「周縁」部分からその輪の中心を「覗く」という、どこか冷たく不気味な「魔法使い」という性格を示している。『緋文字』を読んだ読者なら、死んで地獄に堕ちたはずのチリングワースが二世紀の時を経て少し毒抜きされ、かつ大いに若返って戻って来たような印象さえ受けるかもしれない。実際彼はチリングワースなど「許されざる罪人」たちと本質的には同じ「視覚マニア」の属性を（判事とは比較にならぬくらい濃厚に）備え、その予備軍の資格を十二分に備えている。ホールグレイヴは、いわば「七破風の家」という彼にとっての敵陣内部に寄寓し、変わりゆくニューイングランドの伝統社会の動向ともども、変化の大波の中で孤立する旧家の内情を内側から観察し、写し取ろうとする。社会に寄寓し、その変転を一種の周縁人として冷徹に観察する芸術家という立場が、もとより作家ホーソーンのそれと非常に似通っているのは言うまでもあるまい。

言及が遅れたが『七破風の家』も、やはり『緋文字』などほとんどのホーソーンの作品と同様、「凝視」が大きな意味を持つ作品である。物語はまず19世紀半ばにおける「七破風の家」（およびピンチョン楡の木）への語り手の「凝視」および、家とその住人との有機的にして不可分な関係についての瞑想で始まる。160年ほど前の過去に戻されたピンチョン家の「原罪」を語る部分では、同家の祖で軍人政治家だった大佐が、処刑される初代モールの呪いの込もった凝視に対し、これまた残忍な凝視（CE,Ⅱ,8）で応じる。この場面は絞首台からモールが送る視線と、馬にまたがった大佐の視線が火花を散らす場面である。現在に再び戻り、「セント・ショップ」開業の場面では、ヘプジバーがディクシーら町民の「凝視」の的となる。実際ヘプジバーが最も恐れたのは、貴族の誇りからそれまで絶縁してきた俗世間の人間たちが、今は客（すなわち主人）という逆らい難い相手として売り子たる自分（すなわち下僕）に向けてくる好奇と侮蔑の凝視をまともに受けることであったし（CE,Ⅱ,54）、それは大なり小なり不名誉な罪を被ったまま監獄から戻るクリフォードとて同じであった。もうひとり

の末裔ピンチョン判事は、登場するやいなや、顔に不快な感情を顕わにしつつ、ヘプジバーが開いた「セント・ショップ」を凝視する。この判事は、正体を表す時に決まって、初代大佐同様、相手を残忍な恐ろしい目で「睨む」人間でもある。

しかしながら、『七破風の家』で「凝視」と言えば、やはりホールグレイヴにとどめを刺す。彼は、あたかも写真機のファインダーから被写体を覗くように、またあたかも自分が借りた破風のひとつを恰好の覗き場所としているかのように、「七破風の家」で起こる一連の出来事を、密かにしっかりと観察し続ける。「覗き」続ける、と言ってもよい。フィービーが真っ先に気付くように、ホールグレイヴは眼光が鋭く、現実に彼は得意の催眠術で「七破風の家」の庭に遊ぶ鶏たちのみならず、フィービーをさえも自在に眠らせることができるのである。

ホールグレイヴは、その目下の生業が雄弁に物語るように一種の「視覚マニア」であり、前述のごとく「許されざる罪」予備軍である。しかし、この銀板写真師にそうした危険な資質を付与する一方で、ホーソーンは同時にこの若い芸術家を、清潔で思慮深く、高潔で紳士的な好青年に努めて仕立て上げようとする。どう見てもこの二つの要素は本来相矛盾するように思われるが、作家はその矛盾を、ホールグレイヴが次代を担う、まだ少々荒削りな「アメリカの多くの仲間たちの代表」(CE,Ⅱ,181) と説明することで、無理にも調和させようとしている。ホールグレイヴの中に宿る体制破壊的な資質や衝動は、彼が実際に語る過去への侮蔑やその奇抜な清算方法により、また魔法にも準えられる先祖伝来の催眠術の行使などにより、比較的手続きを踏んで客観的な呈示がなされている。確かに、体制社会を眺めるホールグレイヴの冷たく、皮肉な目は比較的よく描かれている。ところが彼のもう一方の面、すなわち高潔な紳士という面は、さしたる例示の手続きが踏まれておらず、専ら語り手がそう述べ立てるに留まっている。読者はそこに納得のゆかぬもの、少々強引なものを感じざるを得ないし、ハッピー・エンディングの唐突さの一部もここに起因しよう。が、しかし強引であれ何であれ、『七破風の家』は、結局、反体制的な魔法使い

という社会の危険分子ではなく、当初敵対関係にあった社会との調和を図る人物として描くことを最初から狙いとしていたのは間違いあるまい。そしてさらに付け加えるならば、この矛盾を内包したホールグレイヴの造形には、読者社会との和解を求めようとする「ロマンス作家」ホーソーンの願いが、そして何よりもホーソーンの自画像が投影されているという解釈が可能なのである。

ホールグレイヴは、いかなる意味でも既製社会に安住を求めぬ人間として登場する。彼は誇るべき氏素性は持たず、学校教育とてほんの数ヶ月受けたのみで、殆どは独学独行の「セルフメイドマン（a self-made man）」である。彼は年齢22歳にも達せずして既に小学校教師、商店の売り子、地方新聞の編集者、化粧水の行商人を務め、歯科医として成功し、臨時雇いの役人として英、仏、独など欧州諸国を訪れ、フーリエ主義者と共同生活をしたこともあれば、最近では優れた催眠術者として公開講演を行ったりもしている（CE, Ⅱ,176）。現在の仕事「銀板写真師」も、彼からすれば一時的なもので、他にもっとましな生計の手段が見つかればいつでも乗り替えようという身軽さを示す。つまり活発な流動性が彼の身上とも言える。

> しかし最も顕著にして、恐らくはこの青年の通常ならざる沈着さを物語る事実は、こうした個人的流転のすべてを通して、彼が一度も自分のアイデンティティーを失ったことがないことだった。確かに彼は家なしで、絶えず居所を変え、従って世論にも世の人々にもまったく責任を負わず、ある外殻を脱ぎ捨てるかと思いきや別の外殻を掴み取り、すぐにまた第三の外殻を求めて移動するという生活ぶりながら、彼はこれまで一度も自分で自分の心の内奥を侵害したことがなく、いつも良心を守ってきたのだった。（CE, Ⅱ,177）

さらにホールグレイヴの魅力は未完成の若さと野心でもあり、

要するに、彼の教養とその欠如、粗野で荒っぽい、茫漠たる哲学と、その哲学が持ついくつかの傾向と矛盾する実際の体験、人間の福利を求める彼の太っ腹の熱意と、様々な時代が人間のために確立したものすべてに対する無頓着、彼の信仰と不信心、彼に備わっているものと欠けているもの----こうした点において、この芸術家は、彼の故国における多くの同輩たちの代表として立つにふさわしい人間だったと言ってよい（CE,Ⅱ,181）

と語り手は、この銀板写真師を「代表的アメリカ人」扱いさえする。独学独行の万能人という点ではフランクリン（Benjamin Franklin:1706-90）を想わせ、また時代的相関性に鑑みれば、エマスンが説いた「自己信頼（self-reliance）」哲学の具現化の一例とも捉えられよう。器用さと流転という点では、エマスンの弟子でコンコード時代のホーソーンの「隣人」ソロー（Henry D. Thoreau:1817-62）をも連想させる[22]。実際マシーセンはホールグレイヴを「エマスンが言う将来性ある若きアメリカ人たちのひとりを詳細に描いた肖像画」[23]だと評した。フィービーとの対話の中でホールグレイヴは、エマスンさながら、「過去」を拒絶する一大弁舌を奮う。過去は巨人の死体のごとく現在にのしかかっており、我々は「死者」の家に住んでいるようなものだ、「過去」の制度をチェックして改革するため、あらゆる公共の建物は20年に一度は崩壊すべきだ、陰気で不健全な「七破風の家」も火によって浄化されればよい（CE,Ⅱ,184）、とホールグレイヴは異常なほど熱っぽく語り、17歳のフィービーにいぶかしがられる始末である。そうした情熱もまた若さの特権ではあろう。

ホールグレイヴに関して、またいくつかの意味で『七破風の家』中最も注目される場面は、彼がフィービーに自作の物語を聞かせる件りである。この「銀板写真師」は創作をも手がけており、彼の名前は『グラハム（*Graham's Magazine*）』誌や『ゴウディー（*Godey's Magazine and Lady's Book*）』誌の表紙を飾ったことがあるという（CE,Ⅱ,186）。彼は自分の文才を自らフィービーに自慢して見せ、このほど書き上げて雑誌に寄稿予定のピンチョン家にまつわる物

語をまず君に語って聞かせようと、大して興味もなさそうな娘を聴衆に、それを語り始める。ホーソーン自身これら二つの雑誌に作品を寄稿した経験があり、「アリス・ピンチョン」と題された章、つまり物語中の物語は、一種メタフィクショナルな性格を帯びつつ、重要な暗示を読者に与える。モール家の先祖で大工のマシュー（Matthew Maule）が、貴族趣味に固まったピンチョン家の当時の主ジャーヴェイズ（Jervase Pyncheon）の傲りとそのなりふり構わぬ土地所有欲への反感と、その娘でやはり誇り高く貴族趣味の強いアリス（Alice Pyncheon）への抑えがたい反発から、得意の催眠術を用いて当主が求める土地権利証書の在処を明らかにすると称し、彼女を催眠術にかけて自分の永続的な奴隷としたあげく、結果的に彼女を死に至らしめるというのがその挿話の大筋である。自分自身も（当主同様）高慢で、復讐心から意図的にアリスの魂を破壊したマシューの行為が「許されざる罪」に当たるのは明白で、『七破風の家』における（判事の行為と並んで）もうひとつの「許されざる罪」の例証と言えよう。

アリスに対するマシューの非人道的行為は、ホールグレイヴが「創作」した「物語の中の物語」という、虚構の形を取って呈示される。しかしこれは銀板写真師がまったくの空想によって作った話ではなく、ピンチョン家の歴史の中の悲しくも恐ろしい一コマである。ホールグレイヴがわざわざフィービーにこのような物語を聞かせようとする意図は何なのか。作家はここでホールグレイヴという芸術家の二面性と、保守への変節の理由を巧妙に挿話の形で示しているように思われる。ホールグレイヴは、心のどこかで先祖マシューに相通じる意地悪さを秘めながら、復讐心に燃えたその大工がアリスに施した凶悪な催眠実験の物語をフィービーに向かって行う。「疑いもなく、催眠術を使う大工の姿を実際に身体でフィービーに感知させようと、彼が行った神秘的な身振りの結果」（CE, Ⅱ,211）として、フィービーを一時その術の影響下に置いてしまう。フィービーは瞼を上下させながら「身体を心持ち彼の方へ倒し、彼の呼吸によって自分の呼吸を整えているよう」な状態に陥ってしまうのである。ホールグレイヴはここで、その昔マシューが眠りに陥ったアリスを前に与えられたのとまっ

たく同じ選択肢を、フィービーを前にして与えられる。ここでは過去の歴史的場面と現在進行中の場面との間に両義性（ambiguity）を帯びた対照関係が構築されている。実際ホールグレイヴがフィービーの魂の支配権を握ったこの瞬間は、二人が属する因縁の両家という文脈を考慮すれば、極めてデリケートな、危機的瞬間である。彼もまたマシューになり得たであろう。何しろホールグレイヴはフィービーを自分のものとしたいという願いを持っていたからである。しかし、と語り手はここで、次のような必ずしも説得力あるものとは思われぬ説明によって、ホールグレイヴをマシューとは反対方向へと押しやる。すなわち、この銀板写真師は「他人の個性を尊敬するという希有で気高い性質の持ち主」であり、「以後永遠に信頼するに足る高潔な心（integrity）の持ち主」(CE, II ,212）であったため、迷わずフィービーを催眠から解き放った、と言う。さらにホールグレイヴは、フィービーが眠ってしまったことを、催眠術のせいではなく、自分のつたない物語のせいだとするユーモラスな理屈をつけて、彼女に詫びる。恐ろしい可能性を秘めた物語および状況を、眠らされてしまったフィービーは結局何も知らないで終わるのである。

要するに、ホールグレイヴが「高潔」であるというのは、「知」と「情」の均衡を崩してはいないということを意味しよう。精神の均衡を崩さぬホールグレイヴは、先祖マシューとは異なり、「許されざる罪」に堕ちることはない、とホーソーンは言いたげである。ただ、繰り返すが、それは語り手が読者にそう告げているだけで、ホールグレイヴが十分危機的な状況の中で、その心の「均衡」を保ち得る人間かどうかは、そこに至るまでのプロット展開において十分な状況証拠が用意されていなければなるまい。換言すれば、もう少し物語中にいわゆる「客観的相関物（objective correlative)」がなければならない。そもそもホールグレイヴが、自分の伴侶となるフィービーに対し、何よりも求めたのは「平衡感覚（poise)」であった。それは自分の心がいつも「揺れ動く傾向」を持つことを自覚しているからに他ならない。ホーソーンは彼にこう言わせている。

世の中が前進しようとする衝動を持つのは落ち着かない人間たちのせいです。幸福な人間は必然的に昔ながらの枠内に自分をはめ込むものですよ。どうも胸騒ぎがするんですが、今後は木を植えたり、垣根を作ったり、おそらくはそのうちに次の世代のために家を建てたりさえするのが — 自分を社会の法や平和的な慣習に合わせるというのが — 自分の運命になりそうです。あなたの平衡感覚が、僕の揺れ動きがちなどんな性質に比べても強力だと分かるはずです。(CE, II ,307)

この一風変わったフィービーへの愛の告白は、判事が椅子に腰掛けたまま死んでいる当の部屋の隣で、しかも誠に唐突に行われる。このプロポーズの文句には、ひとりになった時の彼の不安、最終判断の困難さなど、語り手が写真師についてこれまで読者に紹介してきたこととは矛盾するような性質が顔を出す。先祖の罪を繰り返す危機から彼を救った彼の「平衡感覚」も、語り手が保証するほど堅固なものではないようである。

結局「アリス・ピンチョン」の物語は、作家における一種の楽屋話、あるいはメタ・フィクションと見ることができる。そこで語られるマシューの、催眠術を悪用した恐るべき行為と、それを語るホールグレイヴの回避操作は、「許されざる罪」を巡る芸術家のデリケートで綱渡り的選択を象徴するものかもしれない。それは芸術行為と倫理感覚との間の選択を意味しよう。「高潔さ」によって「許されざる罪」を回避したホールグレイヴの中に、我々は、自分が世に送り出す「ロマンス」に毒を盛り込みたいのはやまやまなれども、聴衆の愛を繋ぎ止めておくため、そして引いては作家たる自分自身の「アイデンティティー」保持のため、「ロマンス」に必要以上の毒を盛り込むのを思いとどまる作家の決意を見ることもできよう。

「ノヴェル」への傾斜を強めた『七破風の家』にあって、「法律家」と「銀板写真師」に表出された「許されざる罪」の主題は、これら二人の登場人物とホーソーン本人との同時代性ゆえ、よりいっそうこれが作家の自伝的性格を持つ

ことを改めて我々に認識させてくれるものなのである。

1 Randall Stewart, *Nathaniel Hawthorne: A Biography* (New Haven:Yale Univ.Press, 1961), 112. "It has more merit than *The Scarlet Letter*," he [Hawthorne] told his sister Elizabeth, and it was a work "more characteristic" of his mind, he said to Bridge, "and more proper and natural" for him to write...

2 作家自らが発表後回収して処分した『ファンショウ（*Fanshawe*）』（1828）を除く。

3 もっとも「紙芝居」という印象は『緋文字』にも程度は低いが当てはまる。

4 Robert E. Spiller, *The Cycle of American Literature* (New York: the New American Library of World Literature, 1962), 74.

5 William Charvat et al. ed., *The Centenary Edition of The Works of Nathaniel Hawthorne* Vol.Ⅱ (Columbus, Ohio: Ohio State Univ. Press, 1965), 8. 以下この全集はCEと略し、これへの言及は巻号と頁数を添えて本文中で行う。

6 F. O. Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (NY: Oxford Univ. Press, 1941), 332.

7 エマスンはいろいろな論文や講演で過去への訣別を主張したが、中でも『アメリカの学者（*The American Scholar*）』（1837）はその代表例であろう。

8 『アッシャー家の崩壊』の発表は1839年であるから、ホーソーンがこれを読んで参考にした可能性は十二分にある。

9 アーヴィング（Washington Irving: 1783-1859）の同名の短編の主人公。リップは「20年間」眠り続けていた。

10 スチュアートはその『伝記』（註1参照）でこの12年間を「孤独の時代（"Solitary Years"）と呼んでいる。

11 Richard H. Fogle, *Hawthorne's Fiction: the Light and the Dark* (Norman, Univ. of Oklahoma Press,1964), 158.

12 Fogle, *Hawthorne's Fiction*, 159.

13 これも『アッシャー家の崩壊』に挿入された有名な詩『魔物の住む宮殿（"The Haunted Palace"）』を想わせる。

14 こういう性質を持った判事が、最後に「七破風の家」の一階で「死体」と化すのは皮肉である。

15 イクシオン（Ixion）は、ゼウス（Zeus）の妻ヘラ（Hera）を誘惑しようとし、ヘラと見誤まって雲の像にキスをしたとされる。

16 研究社『英米文学事典』による「金メッキ時代」の定義より。なお「金メッキ時代」とはトウェイン（Mark Twain）とウォーナー（Charles D. Warner）の同名の合作小説

(1873) に因む。

17 *A Dictionary of Americanisms* ed. M. M. Mathews (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1951) によれば、the "confidence man" の最初の用例は1849年7月、*N. O. Picayune* 誌21号上で、'Well, then,' continues the "confidence man," just lend me your watch till tomorrow.' というものであった。

18 An Annotation to Nathaniel Hawthorne, *The House of the Seven Gables*, ed. Seymour Gross (NY: Norton,1967), 24-26.

19 James Mellow, *Nathaniel Hawthorne in His Times* (Boston: Houghton Mifflin, 1980), 361.

20 Mellow, *Nathaniel Hawthorne in His Times,* 105-107. および Arlin Turner, *Nathaniel Hawthorne: A Biography* (NY: Oxford Univ. Press, 1980), 96-99.

21 この中には、ホーソーンも以前参加したことのある「ブルックファーム (Brook Farm)」などのいわゆる実験共同体の関係者も含まれていたと思われる。現実に、ホールグレイヴはフーリエ主義の共同体で数ヶ月を過ごしたとされる (CE, II, 176) が、ブルックファームもその後期にはフーリエ主義者が経営に当たっていた。

22 フィービーが屋敷の庭で初めてホールグレイヴに出会う時、彼は「鍬を手にしている (He held a hoe in his hand)」が、これは我々に『ウォールデン (*Walden*)』(1854) の「豆畑 ("The Bean-Field")」におけるソローを思い起こさせる。

23 Matthiessen, *American Renaissance*, 331.