ポウの犯罪小説と、その同時代性

福　岡　和　子

ラーザー・ジフによると、19世紀前半のアメリカは次のような大変革の時代であったという[1]。国の人口は226パーセント、都市人口は79パーセント増加した。とりわけ当時成立しつつあったアメリカの都会は“urban anarchy”[2]というような状態であり、カソリック系アイルランド移民の増加に伴う人種対立、及び宗教対立、失業者や低賃金労働者の道徳的荒廃、黒人奴隷制廃止をとなえる運動とそれをめぐる騒動などで、いつ暴動が起こってもおかしくない状態にあったという。ジフはそうした状態にあったフィラデルフィアを経験したはずの作家として、ポウとその友人ジョージ・リッパードを挙げている。しかしそのような直接社会にかかわる問題を作品に取り込んだリッパードとは違い、「群衆の人」を例外としてポウはそのような問題にはほとんど関心をもたず、「距離を置いた貴族」[3]であったのだと結論づける。

しかし、はたしてポウはそのように同時代から遊離した作家であったのだろうか。「ポウの悪夢は、人を惑わす外界からは孤立して己れを増殖させる魂の悪夢である」[4]というジフの意見は、そのまま受け入れることができるのであろうか。実はこのような疑問は昨今のポウ批評においてしばしば提示されるようになった。その結果、何よりもまずポウを雑誌編集者と見ることによって彼が当時の読者の嗜好に敏感であったことや、また彼とても奴隷制の問題とは全く無縁でなかったことなど、次々と明らかとなってきている。本論文では、主として1840年代に発表された短編、とりわけポウ独特の作品世界であるとされる犯

罪小説を中心に読み直したいと思う。確かにデヴィッド・S・レイノルズの指摘するように[5]、当時次々と出版されたおどろおどろしい犯罪ものを批判すると同時にしばしばそれからの借用をくりかえしたポウに、時代との共通性を主張することも可能である。しかしここではポウの作品のとりわけ倫理性に焦点をあてて、例えば当時大変な人気を博していた女性作家スーザン・ウォーナーの作品などと興味深い接点をもっていることを指摘したいと思う。

（1）

まず「群衆の人」(1840) から始めたい。ホーソーンのアレゴリー志向を批判した『トワイス・トールド・テールズ』の書評のなかで、ポウは「ウェイクフィールド」(1835) をアレゴリーとは違うホーソーンの本領が発揮されたものとして高く評価している[6]。この「ウェイクフィールド」と「群衆の人」とは、大都会ロンドンという設定、その群衆のなかに溶け込もうとする主人公を語り手が追っていくという設定など、共通した枠組みをもち、明らかにポウは先行作品を意識し利用したと思われる。したがって「群衆の人」を分析するにあたって、まずその前に「ウェイクフィールド」に触れてその手掛かりとしたい。後者の語り手は、「群衆の人」の語り手のように登場人物の一人として実際に歩いて疲れ果てるほどに主人公を追いかけることはない。しかし語り手としてその視点は移動し続け、大都会に紛れようとする主人公を追いかけて、われわれ読者にそのさまを次のように報告する。

> He can scarcely trust his good fortune, in having got thither unperceived ... Doubtless, a dozen busybodies had been watching him, and told his wife the whole affair. Poor Wakefield ! Little knowest thou thine own insignificance in this great world! *No mortal eye but mine has traced thee.*[7]

この引用に見るように、ロンドンの大通りを急ぐ主人公は、ひょっとして誰か

に見られたのではないか、といった不安に繰り返し捕らわれる。語り手はこんな大都会で誰がおまえのような取るに足らない人間を見ているものかと揶揄を浴びせるが、問題なのは誰も見ているはずのない大都会で、どうしても人の視線を気にせざるをえないウェイクフィールド自身の心理状態である。もちろん表面上は遠くに旅行に出ているはずの夫が、自分の家のすぐそばに住んでいるなどと妻に告げられれば、彼の目論みは一遍に失敗し人々の物笑いになるという不安がある。しかし彼が絶えず人々の目におびえ、追いかけてくるかもしれない足音におびえるのは、そうした不安感だけではない。自分の行為が社会の常識から外れた反社会的な行動であるという自覚、いわば罪悪感が人々の視線に投影されて、その視線から一刻も早く逃れようとさせているのである。

さて既に述べたように、ポウは先行するホーソーンの作品を十分に意識して「群衆の人」を創作したように思われる。しかしそこはポウゆえに単なる模倣ではありえない。さまざまな人々が行き交う大都会を舞台として一人の奇妙な男を描くという構想を共有しながら、ポウはホーソーン作品の特徴を逆手にとって、後者の登場人物よりももっと突き詰めた「宇宙からの追放者」[8] を描いたということができるのではないだろうか。先行作品の場合は、実際は何も見ていない群衆と、その群衆の視線に脅える男という基本的構図をとっていたのに対し、ポウの場合は、問題の老人をしっかりみている人物がおり、一方の老人は群衆を避けるどころか追い求め、他人の視線に少しもたじろぐことのないという、ホーソーンの構図を一見逆さまにしたような設定がとられている。もう少し詳しく言うと、老人は人通りが少なくなると顔を青ざめ不安な面持ちとなり、急いで雑踏を追い求める。語り手は始めは気づかれないように後をつけていたのだが、同じことを繰り返してばかりいる老人にうんざりして、しまいに思い切って正面に回り、その顔を凝視する。しかし驚いたことに相手は「わたしにいささかも気づかない」、つまり彼にはわたしという存在は見えていないのである。ついに語り手は「この老人は図り知れぬ犯罪の典型であり精髄であって、一人でいることを拒否する。まさしくこの男は群衆の人」であると断言するに

いたる[9]。

さて群衆を自ら追い求めながら実際は群衆を見ていないこの奇妙な老人をどう解釈すればよいのか。その疑問を解く鍵は、おそらく老人と群衆との関係にあると思われる。作品冒頭において、身の毛もよだつ恐ろしい犯罪行為を犯した男の苦しみ、絶望が語られる。自分の内部に誰にも明かすことのできない犯罪を抱え込んだ結果、その罪を墓場にもっていくしかない人のことである。この老人もそのような一人であるならば、彼の行動を自分をとがめるもう一人の自分からの逃避と解釈することも可能だが、しかしこの老人の場合それだけでは十分な説明にならないであろう。既に述べたように、老人は語り手のような実際に見ている人物がいても全くそれに気付くことはないのだから。つまりそれは個としての他者とのつながりが一切断たれている状況なのである。語り手にとって群衆を構成する人々は、服装、しぐさ、歩き方、顔付きなどの記号によって、社会構造のどこに位置する階層なのか容易に判別できる人々であったのに対し、老人が求める人間集団は、大都会に一時的に、あるいは局所的に構成される人間集団、一人一人が顔をもたないただの猥雑な集合体、つまり雑踏でしかない。一定の方向に向けて歩くだけの機械的運動性、無意味な喧噪などからなる無定形な雑踏でしかないのである。個々の眼差しをもった人々の集団ではなく、このような猥雑な集団のなかにしか生きることができない、それは取りも直さず犯罪者である老人が、狂気の淵に落ちてしまったことを意味するだろう。ウェイクフィールドと同じく、人々の彼に向ける目は自分自身を責める彼の内なる眼差しの投影にほかならないとすれば、老人はその眼差しを無化してしまった、つまり眼差しを眼差しとして認識し得ない、あるいはしなくてすむ、狂気の世界へとわたってしまったということではないだろうか。そうして初めて彼は生きることができる、つまりそれだけ彼に向けられる視線の鋭さは耐え難いものであったということであろう。

（2）

以上見てきたことから示唆されるのは、ポウの犯罪小説においては、見ること、見られること、見ないことといった視線の存在が大きくかかわっているのではないかということである。言い換えるなら人々は見られるがゆえに犯罪を犯す、あるいは犯罪を犯した後、見られることに脅えて犯罪を再び犯す、すなわち見る人を殺してしまう、というようにポウの犯罪小説はその動機も結果も視線に深くかかわっているのである。以下、代表的な犯罪小説「告げ口心臓」(1843)「黒猫」(1843)「アマンティラードの酒樽」(1846) を取り上げて、視線の意味をもう少し掘り下げてみたい。

まず「アマンティラードの酒樽」を取り上げることにする。語り手はカーニヴァルの夜、友人のフォーチュナトウを屋敷の地下墓地に誘い込んで埋めてしまう。極めて緻密に計算され尽くされたこの作品は、読者を否応なく地下に引きずり込んで犯罪の現場に有無を言わさず立ち会わせる。そのせいかこれまで読者は異様な犯罪を異様なものとしてそのまま受け入れ、詳しい分析があまりなされてこなかったように思われる。なぜ語り手は地下墓地を選んだのか。しかもそこで直ちに殺すのではなく、わざわざモルタルと鏝を用いて生き埋めにするようなことを選んだのか、そもそもなぜ相手をそのような目に遭わせる必要があったのかなどなど、この作品についての疑問は多く、いずれもいまだ解決されているとは言い難い[10]。

作品冒頭ですぐ語り手は動機を次のように打ち明ける。「フォーチュナトウから受けた数知れない危害をこれまでできるだけ耐えてきたが、彼が侮辱に及んだときわたしは復讐を誓った。」[11] このように語り手は「危害」と「侮辱」とを使い分けてはいるが、やはり語り手がこだわっているのは、フォーチュナトウからこれまで受けたとする精神的屈辱であろう。それは相手が実際にどう思っていようと関係のないことであり、相手が発する言葉の一つ一つ、なす行動の一つ一つを、語り手は自分という存在を貶める侮辱ととってきたらしいことがしばしば示唆されている。

"The Montresors," I replied, "were a great and numerous family." "I forget your arms."[12]

恐らくはこうしたやり取りがこれまで二人の間に交わされた会話の典型的なものであったろう。紋章を忘れたといったような、さして深く考えもせず相手が漏らした言葉に深く傷つけられる。確かに作品を読んでいくと、フォーチュナトウ家（おそらく幸運な家柄という意味であろう）とは違い、どうやらモントレソール家は落ちぶれた家柄らしいことが示唆されている。語り手はフォーチュナトウを屋敷の奥深い地下墓地に連れ込むことによって、自分の家柄が代々続いてきた格式ある家柄であったことを、体験的にまた視覚的に再認識させたかったのだと思われる。

しかしこの作品の犯罪行為を、二つの家柄の確執という原因にのみ帰属させてしまうのでは、ポウの世界のおもしろさを半減させてしまうことになろう。問題はすでに触れたように、語り手が相手の行為、言葉によって侮辱され、自分の存在を否定されたと受け止め、相手を抹殺しない限り自分が存続できないと考えるにいたる点である。("Nemo me impune lacessit."[13])他者の言葉、行為、存在が自分という存在の評価に深く関わる、それは他者が他者としてあるというよりは、他者は自分の内面のもう一人の自分の投影であるということである。言い換えるならモントレソール自身が実はその内面において現在の自分に価値を与えられず責め続けているということである。

先程わたしは他者の言葉、行為と言いはしたが、"視線"という言葉を用いなかった。確かに「酔いしれた涙を流す二つの曇った眼球」[14] というように、眼は酔いと関連されて言及されるだけで、それ以外は "視線" が明確に取り上げられてはいない。しかし実は他者の "視線" こそ、この作品の主要な要素なのである。つまり語り手が相手を単に殺すのではなく、なぜ地下埋葬所、しかもその奥の奥に、さらに「奥の埋葬所」、さらに「もっと内部の埋葬所」へと誘導し、

あげくの果てに鎖でつなぎ止めるだけではなく、レンガを一つ一つ積み上げて漆喰で固めて幽閉するという異常な行動をとらねばならなかったか。そこには相手の“視線”に対する恐怖、それからできる限り遠ざかりたいという強迫観念があるのではないだろうか。フォーチュナトウが地上に存在して彼の一挙手一投足を見ている（とモントレソールには思われる）限り、心の平安はありえない。現実に相手が何と思っていようともそれに関わりなく、語り手の自己に対する評価が低い限り、それが相手の視線に投影され、彼は常に自分が侮辱されたととり続けるであろう。したがってその視線から遠ざかるために地上から抹殺する、つまり地下の奥の奥に埋めなければならない、さらにそれだけでは足りず、その回りには彼の視線を遮断する壁をもこしらえ上げねばならなかったのである。

以上のような二人の関係は、一対一の対等の人間関係というよりは、一人の人間のなかの葛藤が、他者に投影されたものと読むことができる。言い換えれば、常に近くにある他者の存在が自分のなかに葛藤を引き起こし、自分を責めるものと映るのである。このような一見親しい友人同士を思わせる二人のもつれあった確執、それこそポウが「完全犯罪」の形をとって提示しているものなのである。確かにこの５０年、召し使いも町の人々も誰も彼の犯罪に気が付かなかったかもしれない。しかしそれは果たして彼が彼らの視線を恐れなくてすんだということでは決してあるまい。彼らの視線は埋められたフォーチュナトウの報復として彼を責め苛み続けたはずである。

（３）

ついで「告げ口心臓」と「黒猫」を取り上げることにする。この二つをともに取り上げるのは、いくつかの共通点があるからである。まずは同年に書かれていること、次いで舞台が恐らくはアメリカの都会であり、その社会構造が共通していること、そして何よりも語り手の犯す犯罪が「眼」と深い関わりを持っていること、の三点である。まず第二の社会構造であるが、もちろんポウの同

時代人であるイギリスの小説家ディケンズの場合と違って、それはきわめて単純である。登場するのは、「告げ口心臓」の場合は語り手と老人、「黒猫」の場合は語り手と妻と猫、そして隣人と警察官である。つまり主要な登場人物を除けば、名もない“隣人”と“警察官”だけである。しかしほかならぬこの二種類の登場人物の登場が、これらの短編を他のジャンルに結び付ける。それはポウが創始者といわれる推理小説である。この二つの短編は、推理小説と同じ枠組み、同質性をもっている。すなわち市民が居住する都市空間で異常な音、声が聞かれたり、火事が起こったり誰かが突然姿を消せば、隣人がまず異常を察知し、警察に通報する。するとすぐに警察官がやってきて捜索、捜査を始める。もちろん推理小説の場合はそこでジュパンのような素人探偵の登場ということになるのだが、今はそれは問題ではない。日常的相互関係は希薄であるにしても、既に言ったように、事件が起こったときに顔を出してくるのが隣人たちなのである。事件を察知する隣人と、捜索、捜査を始める警察官からなる社会構造、つまり社会の監視を行うものとして、王や教会ではなく、同じ市民である隣人と警察が登場する社会がこれらの作品の背景にあるということ、それはその社会がきわめて近代的な社会であるということである。

このように考えるとき、第三の共通点、つまり登場人物が「眼」にこだわる、あるいは取り付かれるという状況がある程度理解できるかもしれない。「告げ口心臓」の場合は、語り手は老人の片目、薄い膜のかかった禿鷹のような眼に血が凍るほどの恐怖に捕らわれる。「わたしを苦しめるのは老人ではなく、彼の凶眼であった。」[15] 老人と語り手の関係が何なのかは明確に述べられておらず、読者は推測するしかない。親子、あるいは祖父と孫といった血族関係が考えられないわけではないが、都会という設定を考えるとき、アパートに住む孤独な老人と、隣の部屋に間借りする独身者というのが、この短編にはふさわしい関係かもしれない。語り手は恐らくふだん唯一交流のあった老人の眼を恐れるのである。「ちょうど世間がすべて寝静まった真夜中に、（恐怖に満ちた低いうめき声）が胸から込み上げてきて恐ろしくこだまし、さらに恐怖をかき立てる」[16] と

いった夜を毎晩過ごしている語り手は、心のなかに何らかの秘密を抱き、老人の眼が実はそれを見抜いているのではないかという恐怖におののいていたに違いない。老人の死体を隠したとき、語り手は次のように言う。「わたしは板をとてもうまく巧妙に取り替えたので、誰の目であれ、あの老人の目でさえ、何かおかしいとは気がつかなかったろう。」[17] また彼には聞こえたと主張する老人の心臓の音に脅えるのは、「隣人に聞かれてしまうだろう」、「壁越しに聞こえない」か、あるいは「警官たちにはその音が聞こえていないなどということがあるだろうか？」といった言葉が示すように、死んだ老人の視線に代わって、語り手を隣人や警察に対して犯罪者として暴いてしまうと考えられるからである。まさしく「告げ口」心臓なのである。

このように見てくると彼の一連の行為はすべて同じものの繰り返しということができる。老人の眼におびえ老人を殺害するのも、心臓の音におびえ警官たちに自分がやったと叫ぶのも、自分の秘密を知られるかもしれないという不安、恐怖に耐ええなかったのである。心臓の音が隣人に聞かれるかもしれないと不安になりながら、大声を挙げて老人に襲いかかるという矛盾した行動も、彼を窺って監視しているかもしれないと彼が想像する隣人や警察官をむしろこちらから呼び込もうとする無意識な衝動が働いたのかもしれない。語り手がおかれている心的状況は、自分を中心にした同心円的状況であって、その同心円の一つ一つにおかれた老人、隣人、警察の眼（顔でもなく肉体でもなく）がすべて彼に向けられていると感じるような状況である。そこから彼が逃げ出す道はなく、先に見た反復行動によって犯罪へと突き進むしかない閉塞的パラノイア状況がここにはある。

「黒猫」の語り手の場合も、まったくこれと同じ状況にあると言ってよい。飼い猫の眼をえぐり出してしまう行為、さらにその猫の絞殺、二匹目の猫を殺そうとして犯す妻の殺害、これら一連の行動の背後には、酒に溺れた彼自身の人格的崩壊、社会的失墜の過程がある。二匹の猫と妻は、彼と同居し非常に親しい関係であるからこそ一層、彼の崩壊過程の日常的目撃者として彼を責める

まなざしを向ける存在、言い換えれば彼自身の自己に向けた批判的まなざしの投影となる。

他の作品に関して述べたことをここで繰り返すことは避けるが、それらとの共通点として再確認しておきたいのは、「恐ろしい罪（sin）」や「地獄に落ちた亡者どもの苦しみの声」[18] という言葉が示すように、語り手は永罰を恐れるのだが、彼には神の救い、宗教的慰めが介在する余地は全くないということである。より正確に言えば、語り手の場合、社会的にも人間的にも破滅していく自分を責める視線は、天上から注がれる神の眼差しとして認識されるよりは、生活を共にする妻や猫の眼差しとして認識されてしまうために、自己の内なる葛藤が、それら親しい者たちとの葛藤に“転移”されてしまうという現象がおこっているのである。したがって、そこから逃れるためにはそうした密接に絡み合った親しい他者たちを殺害するしかない、つまり殺人や猫殺しという破壊行動がとりあえずは自己救済の行為なのである。ここには既に述べたように宗教の入る余地はない。ちょうど「群衆の人」の冒頭に言及される人物が聴聞僧の手をとりながらも何も打ち明けられず死ぬように、これらの犯罪者たちをその犯罪行為から、またその結果としての絶望や苦しみから解き放つものがあるとすれば、それは自己破壊しかないのである。

（4）

さて、われわれはこれまでポウの犯罪小説の特質を“視線”との関連で指摘してきたのであるが、最後にその特質を作家固有の特異性に起因させてしまっては、語り手と作家を同一視するという、既に過去のものになったはずのポウ批評と同じ轍を踏むことになるだろう。ポウも19世紀前半のアメリカ社会に生きた作家であることを考えるとき、たとえ彼がいかに社会から疎外された人間であったとしても、その作品世界を同時代の社会という、より大きい枠組みにおいて考える必要があると思われるのである。

そこでわたしはポウの同時代作家であるスーザン・ウォーナーを取り上げて

みたい。出版当時前代未聞の売れ行きを博したにもかかわらず、文学史上忘れられた存在となっていたウォーナーの作品『広い広い世界』(1850) に関しては、最近の読み直しによって再評価が確立したと言ってよい。自身が回心を体験しリヴァイヴァルの宗教活動家でもあったウォーナーの作品とポウの犯罪小説とでは、一見これ程似ていないものはない。しかしこれから見ていくように、どちらの作品も19世紀前半のアメリカ社会に深く浸透した意識構造と深くかかわっており、それを考慮にいれることなしには十分な理解ができないのではないかということを、二人の批評家の主張を手掛かりに考察してみたい。

『広い広い世界』は、父母と別れただ一人世の中に出たヒロインが、完璧なキリスト教徒になるために、指導者に導かれて文字通り涙、涙で努力を重ねていく物語である。エレンの指導者たちは、ひたすら神に祈ることによって自己抑制という美徳を身につけるように説く。フェミニスト批評家ジェイン・トンプキンズは、このような小説は作品が書かれた文化的コンテキスト、とりわけ19世紀前半のアメリカを席巻したリヴァイヴァル運動と直接にかかわっているのだと指摘した。「読者を教育し完全なキリスト教徒へと導き、国家全体を神の都市へとより近づける」ことを目的として書かれたという[19]。このプロテスタント・リパブリカン・イデオロギーは、福音の伝導と国家の樹立を同一視する、言い換えれば国家の樹立は一人一人の市民の美徳に関わるとする考え方であった[20]。市民一人一人の心のうちに「美徳を埋め込むこと」(“the implantation of virtue”) こそが、19世紀アメリカ人が読んだほとんどすべてのもの —— 教科書、小説、詩、雑誌、宗教的パンフレット —— の主要な目的であったのである[21]。さらにその「美徳の植え付け」は、抽象的な宗教的理念を説くのではなく、個人の日常的活動の一つ一つの実践を規定し、管理することを通して行われるものであった。つまり人々は日常的行動を自己管理することを求められ、それによって立派なキリスト教徒となることが可能だと考えたのであった。『広い広い世界』は、まさしくヒロインに施されるそのような宗教教育の過程を物語としたものといえる。

以上のようなトンプキンズの説を批判的に補強したのがリチャード・H・ブロドヘッドである。ブロドヘッドは、1830年代から40年代にかけて起こった教育論の変化に着目する。教育といえばそれまでは抽象的理念に基づいて時には鞭を用いることも躊躇せず厳しくしつけることであったのだが、それが批判され「愛によるしつけ」が唱えられるようになったというのである[22]。「愛によるしつけ」は（1）しつけの権威を個人に帰する（2）しつけを施す者と受ける者との関係は感情的な関係とする、という2つの特質を備えている。言い換えれば権威者は母親とか教師であって、優しさや愛情で子供を包み込むことにより、規範、価値観などを教え込むという教育である。その際、権威者は外からの強制ではなく子供の心のうちに内在化し（“inward colonization”）子供の道徳意識を規制するというものである[23]。ここまではトンプキンズの主張と多くの点で共通するが、ブロドヘッドはこの傾向を単に福音主義的リヴァイヴァルにのみ帰するのではなく、当時アメリカに出現してきていたミドルクラスに固有の価値観、教育観に由来するものと考えようとする。

さて今取り上げた二人の批評家は、宗教的要請であれ、階級的変化のもたらすものであれ、外なる権威者の倫理観、価値観などが強制的に押し付けられるのではなく、それと意識しないうちに自らの内に内在化されて形成されていく個人を、19世紀前半のアメリカ文学の重要な特色として指摘したのである。ウォーナーのヒロインも、『緋文字』のディムズデイルも、そしてポウの主人公たちも、そのように内に植え付けられたゆえにそれだけ強く彼らを縛る規範に苦しめられる「自己」の姿なのである。わたしはここで二人の説に基づきながら、少し角度を変えてこれら主人公たちの精神的葛藤が意味するものをもう少し掘り下げて考えてみたい。

トンプキンズは以上のように、この小説を同時代の文化的宗教的コンテキストにおいて解釈することの重要性を指摘したのであるが、その際にこの小説が現代的な「トレイニング物語」に似ていることを指摘している[24]。つまりドキュメンタリやテレビ映画によくある話、孤児の少年が優しく厳しいコーチの指導

を受けて偉大な野球選手になるといった話である。この指摘は非常に重要ではあるが、自身が用いた「トレイニング物語」という比喩が暗示するものをトンプキンズは十分に認識しているようには思われない。それはその指摘が間違っているということではなく、むしろその指摘こそ彼女の気づかないもっと重要な点につながっているということである。というのは「トレイニング物語」と言う言葉は、一見小説全体にわたって濃厚に染み渡る宗教臭さと相いれない含みをもっているからである。一見、神という超越的存在と人間との関係を軸に展開すると思われる物語は、その言葉がまさしく示すとおり、少女とコーチの関係、つまり日常生活において守るべき規律を与え、そのすべてを管理して見守るコーチと、彼に従いその期待に答えようとする少女との関係を軸に展開する。つまり登場人物は繰り返し神を口にするのだが、実際は神の存在はむしろ希薄であって、重要なのは現世的な共通目標をもった主人公とその指導者との関係であるという、いわば“主題的転移”が生じてしまっているのである。別の言い方をすればブロドヘッドの言う「抽象的規範として提示される権威の格下げ」[25] がここで起こっているのである。

さらにその人間関係は「トレイニング物語」という言葉のもつ単純明快さとは裏腹に、親密で濃厚な世俗的人間関係へと変化していく。孤児に近いヒロインの心が満たされていなければいないほど、優しい権威者に従おうとする感情は激しく強いものとなり、一方従うことが困難であればあるほど、彼女は自分を強く責める。エレンにとって彼らは母親の代わりとして孤独な心の空隙を埋める愛の対象なのであるから、それと口に出されないとしても、彼らの視線が命じていることに従うことが、その愛を受けるためには払わなければならない代償なのである。彼女がしばしば流す涙は、指導者たちの愛と期待にこたえられない挫折感、いらだちの現れだと解することができる。

> *Ellen shrunk from meeting his eye* and was silent. “I know all, Ellie,” said he, still very kindly, — “*I have seen all*; — why do you shun me?” Ellen said nothing; the big tears began to run down her face and frock...

Ellen lifted her head, *but could not her eyes*, though she tried to smile... "I am very wrong – but I couldn't bear to think what Alice would think – and you – and all of them – "[26]

エレンの信仰心を、愛を激しく求める渇望と区別することは難しい。指導者たちはエレンによって姉と兄と呼ばれるだけではなく、最後にはエレンとジョンの結婚すら仄めかされている。すなわちそこではもはやコーチと選手、親子の関係というよりは、男女の関係、トンプキンズのいう「心的性的含み」(psycho-sexual overtones) さえ仄めかされていることになる[27]。

一見リヴァイヴァルの宗教的パンプレットではないかと思わせる小説が、どうして以上述べたような濃厚で生々しい人間臭さをもって展開してしまうのだろうか。それは先に述べた神の存在の希薄化、弱体化と決して無縁ではない。自己を導く他者が、超越的存在である神ではなく、現実の肉体を有した生身の人間であるとき、言い換えれば神の眼に導かれるというより、世俗的眼に導かれる時、それはブロドヘッドの言う「しつけの権威の極端な個人化」[28] であるが、愛情、憎悪、疑惑、いらだち、不信などの極めて人間的感情が両者の関わり、葛藤に混入してくるのは決して不思議なことではない。言い換えれば、そのような関係に楔を打ち込む絶対的存在である神が不在なのである。

この点を明確にするためには、ここで『緋文字』のディムズデールの告白を想起するのがよいかもしれない。自己を責め苛み懊悩を続けるディムズデールは、その精神的苦悩の逐一が同居するヘスターの夫チリングワースの視線にさらされていたことを知らされる。言い方を変えれば、ディムズデールの内部で彼を責め続ける彼自身の視線は、彼の知らないうちにチリングワースのサディスティックな視線と絡み合っていた可能性がある。小説にはここでいくつかの選択が可能であって、例えばヘスターが勧めるようにディムズデールは外国に逃げるとか、屈辱と憤りに我を忘れたディムズデールがチリングワースを殺害するとかである。しかしもちろん小説はそのような方向には展開せず、ディム

ズデールはヘスターと娘を伴って公けの場で自己の罪を告白するのである。つまりこの小説を今述べたような極めて俗っぽい三角関係のもつれた修羅場で終わらせなかったのは、言うまでもなくディムズデールの信仰である。彼はいわばチリングワースの視線にもつれ込むことなく、自分の視線を天上の神へと上げることによって救われたのである。ホーソーンは、ウォーナーとほぼ同時代に『緋文字』を書いたにもかかわらず、このディムズデールの罪の告白によって、ウォーナーとははっきりと一線を画す小説を書いたことになる。

人々が以前にもまして神、信仰、回心などをことさら口にしていたリヴァイヴァルの時代に、おそらく人々の意識しない間に大きなパラダイムの転換が浸透していたと考えられるのではないだろうか。それ以前にアメリカ人の信仰の中心にあったカルヴィニズム、すなわち自分自身の救いを生じさせることに関しては、人間は全く無力であるとする運命予定説が覆され、人間は神が望まれることを自分の意思によってなすことが可能だと考えられるようになったのである。言い換えれば、日常的行動を管理することによってより完全なキリスト教徒になることが可能となり、救いでさえ人間自らにもたらすことが可能と考えられるようになったのである。それは神がその絶対的力を人間に譲り渡してしまったということになろう。ウォーナーの小説が作者の意図に反して展開して見せたものは、そのような意味での神の存在の弱体化、希薄化であり、信仰の世俗化だったのではないだろうか。

さて最後に議論をポウに戻さなければならない。既に明らかであろうが、ポウの犯罪小説とウォーナーの小説との間には、意外な共通性があったのである。ウォーナーの宗教小説もポウの犯罪小説も、トンプキンズの言う「閉所恐怖症的」雰囲気の濃厚な「心というクロゼット」の小説であるという共通性をもっている[29]。つまりどちらの小説も、主人公の心にそれと意識しないうちに内在化された価値観、倫理観、規範等が引き起こす葛藤が中心的テーマなのである。さらにその場合どちらも他者の存在が非常に重要な鍵となる。他者（それはしばしば友人、父母、妻、猫といった非常に親しい他者であるのだが）の視線は、

日常的にそれにさらされている主人公にとっては価値、倫理、規範を押し付けるものと映り、従うことを命じ、ときに脅かし、ときに責め苛む。より正確に言えば、その他者は厳しい強圧的な存在として命令を下すのではなく、親しみや愛をとおして主人公の内部に入り込み、主人公自身が己をせめさいなむという形をとるように仕向けるのである。その結果、きわめてどろどろした人間的軋轢がそこに生ずることになる。ウォーナーの場合は、愛、結婚という形でそのもつれ合いは一応幸せな結果となるが、ポウの場合は犯罪というおどろおどろしい結果を生むのはこれまでみてきたとおりである。

ポウがウォーナーのようにリヴァイヴァルの活動家だったわけではないし、またホレス・マンのように教育改革者だったわけではない。なぜ彼の作品にウォーナーの作品と共通した心理的交錯が強烈なインパクトで存在するのかは、そう簡単に答えは出せないが、ポウが彼らの影響を直接受けたと言うよりは、同時代を動かしていたより大きな波が、二種類の作家にポジとネガのようにして現れていると考える方がより適切なのではないだろうか。あるいはリヴァイヴァルの渦の真っ只中にあって書いていた作家ウォーナー自身には見えていないが、作家の意図に反して作品自身が表現してしまっているものを、ポウは見て取ってしまっていたということかもしれないのである。

> Indeed, for orthodox Calvinists, individuals could be inwardly transformed by no human agency, that of the individuals themselves not excepted. Only God could remake the inner man; only the arbitrary supervention of His grace could convert the objects of authority into its eager lieutenants.[30]

このようなカルヴィニストの神ではなく、人間が存在の中心となり、原罪が否定され、人間が神に近い存在となりうると信じるアメリカ19世紀中葉にあっては、一見楽天的な思考が支配しているように見え、またこれまでそう考えられ

てきたのだが、人間が人間を監視し規制力となって機能する、その意味でむしろ閉塞的な社会構造ができつつあったと言うことができるのではないだろうか。ポウの犯罪小説はそうした社会にあって初めて生まれてきた小説ということができるのである。

1. Larzer Ziff, *Literary Democracy* (New York: Penguin Books, 1981), p. 88.
2. *Ibid.* , p. 90.
3. *Ibid.* , p. 107.
4. *Loc. cit.*
5. David S. Reynolds, *Beneath the American Renaissance* (New York: Alfred A. Knopf, 1988), p. 226.
6. "Twice-Told Tales" in *Edgar Allan Poe: Selected Writings* ed. David Galloway (Baltimore: The Penguin English Library, 1967), p. 447.
   以下、ポウ作品の引用はすべてこの版による。
7. "Wakefield" in *Nathaniel Hawthorne's Tales* ed. James McIntosh (New York: A Norton Critical Edition, 1987), p. 77. (Italics mine)
8. *Ibid.* , p. 82.
9. "The Man of the Crowd," pp. 187-188.
10. ただし、以下の論文は拙論とは違った角度から二人の登場人物の「ダブル」的関係を論じている。
    "The Ironic Double in Poe's "The Cask of Amontillado" in *The Tales of Poe* ed. Harold Bloom (New York: Chelsea House Publishers, 1987).
11. "The Cask of Amontillado," p. 360.
12. *Ibid.* , p. 363.
13. *Loc. cit.*
14. *Ibid.* , p. 362.

15. "The Tell-Tale Heart," p. 278.

16. *Ibid.* , pp. 278-279.

17. *Ibid.* , p. 280.

18. "The Black Cat," p. 323, p. 329.

19. Jane Tompkins, *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction 1790-1860* (New York: Oxford University Press, 1985), p. 149.

20. *Ibid.* , p. 156.

21. *Ibid.* , p. 157.

22. Richard H. Brodhead, *Cultures of Letters: Scenes of Reading and Writing in Nineteenth-Century America* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), p. 19.

23. *Ibid.* , p. 21.

24. Tompkins, p. 176.

25. Brodhead, p. 19.

26. Susan Warner, *The Wide, Wide World* (New York: The Feminist Press, 1987), pp. 296-297.

27. *Ibid.* , p. 182.

トンプキンズはポルノ小説『O嬢の物語』さえ引き合いに出している。

28. Brodhead, pp. 18-19.

29. Tompkins, p. 151.

30. G. M. Goshgarian, *To Kiss the Chastening Rod* (Ithaca: Cornell University Press, 1992), p. 38.