

パッションとステイグマ

——ウィリアム・シャープを手がかりにしてホーソーンを読む——*

水 野 真 理

ウィリアム・シャープ (William Sharp 1855-1905) は 19 世紀末から 20 世紀初めにかけて活動したスコットランド出身の作家である。父親のスコットランド人の血、母親のスウェーデン人の血を受けたためか、北欧的な性質とケルト的な性質の両方を併せ持っていたと言われる。住むところを、オーストラリア、スコットランド、ロンドン、ドイツ、イタリア、などたびたび変え、執筆活動は、詩、小説 (長編・中編・短編)、レーゼドラマ、評論、伝記など多彩な分野におよび、ロセッティ (Dante Gabriel Rossetti)、イエイツ (W.B.Yeats)、メレデイス (George Meredith) らと親交をもち、フィオナ・マクラウド (Fiona Macleod) という女性の異名でもケルト色の濃い作品を残し、一時はゲール復興運動の旗手とも目された。彼の死後には、実名のシャープとしての作品集が五巻本で、マクラウドとしての作品集が七巻本で出版され、またこれらの作品集の編集者でもある妻のエリザベス・A・シャープ (Elizabeth A. Sharp) によって、伝記的回想録 *William Sharp (Fiona Macleod): A Memoir* が出版された。それ以外

* 本稿は日本ナサニエル・ホーソーン協会関西支部例会 (2003 年 9 月 27 日 於関西大学) における口頭発表原稿に加筆・訂正を行ったものである。

の伝記としては、アラヤ (Flavia Alaya) によるものがあり¹、研究書としては、その性的傾向を論じたマイヤーズ (Terry L. Meyers) のものがあるが²、同時代の英語圏の作家に比してシャープ研究は十分というには程遠い段階にある。それは彼の作品の大半が現在絶版となつて一般に読まれることが困難になっていることにも一因がある。最近ようやく彼の作品の電子化が進められ、その主要なものはインターネット上で読むことができるようになった³。日本では、松村みね子と荒俣宏がそれぞれマクラウド名による短編の一部を翻訳したものが出版されているが⁴、シャープの全貌は殆ど知られていないといつてよい。

シャープの作品はゴシック的な物語からケルト世界にインスピレーションを得たもの、さらに晩年のスピリチュアルな作品にいたるまで、一応は幻想文学という言葉でくくることのできるものが多い。しかし、その中身は、題材やモチーフ、そしてそれらのソースと推測されるものの多様性のゆえに、ひとまとめにして論じることの困難なものとなっている。そこで、シャープ作品をその周囲に潜在する作品と比較・考察することは、シャープ作品の解明につながるのみならず、逆に周囲の作品や作家の解明にも資するところがあると考えられる。本稿の前半では、シャープ名で出版された作品のうち、比較的初期に発表された二篇の劇作品「ヒラリオン神父のパッション」(“The Passion of Père Hilarion”)と「黒いマドンナ」(“The Black Madonna”)および中編小説である

1 Alaya, Flavia. *William Sharp — “Fiona Macleod”, 1855-1905*. Harvard UP, 1970.

2 Meyers, Terry L. *The Sexual Tensions of William Sharp: A Study of the Birth of Fiona Macleod, Incorporating two Lost Works, Ariadone in Naxos and Beatrice. Studies in Nineteenth-Century Literature*. Vol.2. New York : Peter Lang, 1996.

3 *Sundown Shores*. 14 Dec. 2004. <<http://www.sundown.pair.com>>

4 フィオナ・マクラウド『かなしき女王 ケルト幻想作品集』松村みね子訳[1917-39]東京：冲積社 1999.

フィオナ・マクラウド『ケルト民話集』荒俣宏訳[1983]東京：筑摩書房 1991.

「ジプシーのキリスト」(“The Gypsy Christ”)を紹介し、それらの作品においてキリスト教のモチーフがその本来の意味を逸脱して不気味なあるいは狂気の物語を構成していく過程を検証する。後半ではそれらのシャープ作品と、シャープが念頭に置いた可能性の濃いホーソー(Nathaniel Hawthorne) の『緋文字』(The Scarlet Letter) の間を往還しつつ、前者を読むことが後者の読み方にヒントを与えることになることを提案する。

1. 十字架と聖痕

シャープ作品の前者二篇は、上演を意図しないレーゼドラマ集『ヴィスタス』(Vistas) に含まれている。『ヴィスタス』は宗教色の濃い劇形式の作品群で、1894年にイングランドで出版され、数ヵ月おくれでアメリカでも別のエディションとして出版されたものである。アメリカ版に付された著者による序文によれば、収録された作品群は「人間の魂の内なる生命の眺め、魂にかんする挿話」(Vistas 4)であり、形式的には、韻文と散文の境界線上にあるメーテルリンク(Maurice Maeterlinck) 的な劇作品であるという。(Vistas 4)ただし、「黒いマドンナ」は単行本に収録される以前に『異教評論』(The Pagan Review)⁵に発表された。一方、中篇小説「ジプシーのキリスト」は1895年アメリカで出版された同名の中短編作品集に含まれた七篇のうちの表題作であり、イングランドでは七篇のうち四篇を収録した『プールのマッジ』(Madge o' the Pool, 1896)の中で発表された。これら三作品に共通する要素は“passion”(受難)であり、それを象徴すべく繰り返し現れる十字架のモチーフである。

劇「ヒラリオン神父のパッション」(“The Passion of Père Hilarion”)はタイトルに passion という語を含むにもかかわらず、ヒラリオンが受難する物語では

5 1892年4月にシャープ自身がさまざまな筆名を用いてすべての記事を書き、編集もした雑誌。創刊号のみ。

ない。フランスのミューズ河畔の村にある教会の小部屋で、神父ヒラリオンは悔悛のために自らを打って苦行をしている。そこへアナイス (Anaïs) という娘が教会を訪れヒラリオンを聴罪神父として指名する。彼女は実はヒラリオンと恋に陥っており、聴罪室で罪を告白するどころか、ヒラリオンに逃亡を持ちかける。夜に村はずれの川岸で落ち合った二人は衣服を捨てて川を泳いで渡る。しかしヒラリオンはもう一度こちらの岸に泳ぎ戻り、川岸に立つ十字架のキリスト像に向かって、自分を救ってくれなかったとなじり、“fallen God” と嘲り、これを破壊して川に投げ込む。彼は村の方向に脅すような仕草で腕を振り上げたのち、再び泳いで対岸に渡り、喜びに満ちてアナイスの名を呼ぶ。

重要なモチーフである十字架について、これを嘲り、破壊するというヒラリオンの冒瀆的な行為は彼が棄教することを意味している。そしてそれを決意したときの荒々しいまでの喜びは、逆に、彼がそれまでいかに人間的な恋愛感情と聖職の束縛の板ばさみに苦痛を覚えてきたかを示している。ヒラリオンの名はボワチエの聖ヒラリウス (St. Hilary of Poitiers 315?-367) に因むが、語源的にはラテン語の *hilaris* (cheerful) のニュアンスを残しており、結末における彼の昂揚した心境を予示するものとなっている。とはいうものの、この作品の破壊的な結末は、決して楽天的とは言えず、暗闇 (darkness) が強調される。

HILARION

[*Furiously.*] Ah, Thou dead God!

[Hilarion the priest leaps forward, and, with wild gestures and savage violence, tears the crucified figure from the cross and furls it to the ground. [. . .] The moonlight turns the white skin of his shoulder into amber, as he swims across the flood. Then he passes into the darkness. In profound darkness he swims toward the shore; in profound darkness he scales the opposite bank: through the profound darkness beyond, his voice, hoarse, yet vibrant and echoing, calls with mad joy:]

Anaïs! Anaïs! (*Vistas* 46-47)

タイトルに含まれる *Passion* とは、第一義にはヒラリオンが破壊した十字架上のキリストの受難の像であるが、彼の激情の意味でもあろう。そして、冒瀆と棄教の罪を犯したヒラリオンは罪の恐ろしさに呪われながら残りの生を苦痛 (*suffering=passion*) のうちに生きるという予言でもあろう。

この作品におけるいま一つの重要な象徴は川である。もともと迷いのないアナイスにとって川は別の土地へ逃げるために越える地理的な境界でしかないが、ヒラリオンにとって川のこちら側はこれまで聖職者として自らを束縛してきた信仰の世界であり、対岸は恋人アナイスとの生活の世界である。対岸は聖職の束縛からは自由であり歓喜に満ちているが、またそれは神を捨てるという選択の恐怖が付きまとう世界でもある。ヒラリオンが聖職者の衣も、その下の悔悛のための衣も全て川のこちら側で脱ぎ捨てて裸体で川に入っていく。このことを考えれば、川は一つの状態からもう一つの状態へと彼が移行するための洗礼を施すものと解することもできよう。この変化はしかし一度には完成せず、ヒラリオンは、こちら側へ戻って十字架のキリスト像を嘲り破壊する、という暴力的な行為——儀式——を通過しなければならない。川の象徴性については、後にホーソン作品との関連でもう一度触れることになるだろう。

劇「黒いマドンナ」(*The Black Madonna*) は、フランスを中心としてヨーロッパ各地に残る黒い聖母像に示される地母神信仰を下敷きにしたものである。舞台は 1893 年にシャープ自ら訪れた北アフリカに設定され、そこに祀られた黒い大理石の聖母像をめぐる物語が展開される。アラブ人とヌビア人の混ざった人々は、この聖母像に「女王」、「殺戮者」、「慰める者」、「命の母」、「神の母」、「キリストの姉妹」、「預言者の花嫁」などさまざまな呼称で呼びかけて、若い男女を刺し殺して生贄とする儀式を行ってきた。若き戦士の長であるビーア (*Bihir*) はこの像に激しく恋慕する。人々が去ったあと像の化身が生身で現われ、自らを上述べた名前のほかにフェニキアの豊穡と性愛の女神「アシュ

タロト」、「預言者自身」、「キリスト自身」、「主なる神自身」と称し、自分と結ばれることは死を意味するとビーアに告げる。ビーアはそれでもこの化身と結ばれることを望む。ある夜、ビーアは笑いながら像に槍を投げてその神聖さを破り、この化身と手を取りあって神殿の奥へ消えていく。翌日、像の鼻孔と口からは煙と炎が噴き出し、中から人が焼かれるような悲鳴が聞こえるので、人々は恐れて逃げ出す。いっぽうビーアも謎めいた死を遂げる。以下は結末のト書き部分である。

But those that leap to the westward, where the great white rock facing the Black Madonna stands solitary, see for a moment, in the glare of sunrise, a swarthy, naked figure, with a tiger-skin about the shoulders, crucified against the smooth white slope. Down from the outspread hands of Bihr the Chief trickle two long wavering streamlets of blood: two long streamlets of blood drip, drip down the white, glaring face of the rock from the pierced feet. (*Vistas* 115)

戦士ビーアはマドンナ像に向き合う白い岩の斜面に両腕を広げて磔りつけにされ、両手、両足から流血していた。ビーアの行為は像の神聖さを冒瀆する罪であり、この宗教を持つ共同体から罰を受けることが当然と考えられる。しかし、その罰が与えられる前に彼は一種の神秘によってキリストと同じ姿勢で処刑され、キリストと同じ箇所に関与を受ける。この作品には十字架そのものは現われないが、ビーアの姿勢が十字架を暗示するものとなっている。ビーアは誰に殺されたのか、その死は罰であるのか、それとも神聖化であるのか、なぜ彼はこの姿勢で死ななければならなかったのか、といった謎は解かれることがない。両手足から血が滴っている、という描写は、いかにも世紀末好みのマゾヒズムを示しているが、その不気味さによって彼の死は愛の成就といった祝福めいた意味づけを拒むものになっている。しかしビーアは自ら「神の預言者となった」(113)と宣言し、少なくとも彼自身にとってその死は預言者としての死、いわ

ば殉教 (martyrdom)、あるいは受難 (Passion) であると解することができる。

次に中篇「ジプシーのキリスト」(“The Gypsy Christ”) を見てみよう。語り手「私」は、ヨーロッパを放浪中に知り合ったジェイムズ・ファンショー (James Fanshawe) のイングランドの館を訪れる。ダービシャーの荒れ地に建つこの館の一室は、壁という壁がキリストの磔刑像の小さなレリーフで覆われ、また大きな鮮紅色の磔刑像があって「私」をおびえさせる。主人のファンショーはひどく弱っているようでありながら、外出してどこかを彷徨してもいる様子である。ある嵐の夜、ファンショーは「私」に次のような趣旨のことを語る：

自分にはジプシー⁶の血が流れており、さらに遡れば、キリストが十字架を運んでゴルゴタの丘を登るときに彼を嘲り笑ったクンドリー (Kundry) という女に行き着く。この笑いのゆえにクンドリーとその末裔は代々の呪いを受けてきた。すなわち、非ジプシーと結婚しても生まれた子供は森に暮らすジプシーの集団へと引き込まれ、女は狂気の中で自ら「ジプシーのキリスト」の母となると称する。初代のクンドリーおよびその後続く男たちは、同じジプシー仲間からも嫌われ非業の死を遂げる。12世紀ごろダービシャーに領地とバロンの称号を与えられたゲイブリエル・ファンショー (Gabriel Fanshawe) は、自ら「第二のキリスト」と称するようになり、ジプシーたちによって「ジプシーのキリスト」と嘲られながら木に磔りつけにされた。そこから三代目ごとに、磔りつけ、縊死、焼死、といった非業の死が続き、18世紀には婚約者の兄を殺害したジャスパー (Jasper) があり、その三代あとがジェイムズ・ファンショー自身の世代となる。ジェイムズの兄はキリスト同様の傷 (ステイグマ) を生じ、自分の代で呪いを終わらせようとしてジプシーたちに自らを虐殺させた。しかし呪いは終わらず、ジェイムズの妹ネイオ

6 今日では、彼らの起源についての誤った理解である「エジプト」に由来する「ジプシー」という呼称ではなく、彼ら自身の呼称である「ロマ」を用いるのが政治的には正しい。しかし本稿では作品のタイトルおよび本文中の表現との整合性のために「ジプシー」を用いる。

ミ (Naomi) もジプシーの集団に入り、これを探す自分の前に両腕を上げた姿勢で現われて兄である自分に次のように告げる——ジェイムズ・ファンショールがジプシーの女に生ませた男女の双子のうち、男児はスティグマを発生してすでに死亡したが、女児は今も生きている。ネイオミ自身が処女懐胎によって宿している子は「ジプシーのキリスト」となる。ネイオミ自身はクンドリー自身、キリストの母、キリストの姉妹である。兄ジェイムズはその預言者とならねばならない。このような妹の告知を受け入れず、ジプシーの集団から彼女を取り戻そうとした自分の前から妹は姿を消した。

ジェイムズがこのように語り終えるとともに、クライマックスが訪れる。

“Look!” he shouted, springing to his feet, tearing the coverings from his hands, and holding forth the palms to me, rigid, testifying, appalling: “Look! Look! Look!”

And, as I live, I saw upon the hands the livid stigmata of the Passion!

With a cry, I repelled him. A great horror seized me. But the next moment a greater pity vanquished my weakness. He had already fallen. I took him in my arms, and laid him back on his chair.

James Fanshawe was dead. (*The Gypsy Christ* 70-71)

ジェイムズの両掌にはスティグマが現われており、苦悶のうちにジェイムズは息絶える。「私」はジェイムズの妹ネイオミがどのような最期をとげるのか、その時、姪にあたるジェイムズの娘もまた笑い、その子孫もまた自らを「ジプシーのキリスト」と称するのか、などと暗澹たる気持で考える。

この物語の成立過程について、シャープの妻エリザベスは、青年期にジプシーと生活を共にしたことのあるシャープがジプシーの友人から聞いた伝説をもとにしたと述べている。(E.A.Sharp 240) 一方、物語の背景描写は、シャープがダービシャーに住む知人ギルクリスト (R.Murray Gilchrist) を訪れた折に

見た、鉛鉱山の点在する荒涼とした風景に基づいている。(E.A.Sharp 261)

しかし、クンドリーというキャラクターは、作中でも触れられているとおり、ワグナー (Richard Wagner) の最晩年の神聖祝祭劇『パルジファル』(*Parsifal*) からとられている⁷。この祝祭劇はアーサー王伝説の一角をなす聖杯探求の物語に、ワグナー独自の救済の観念を盛り込んだものであった。そこに登場するクンドリーはキリストの受難の際にこれを笑ったために呪いを受け、贖罪を続ける一方で、聖杯に関わる騎士たちを誘惑する魔女として生きる運命を担わされている。彼女は最後の審判の日まで地上を彷徨する宿命の「さまよえるユダヤ人」の女性版であるが、聖杯の力とパルジファルの清らかさによって救済される。

このクンドリーにシャープは独自の改変を加えた。クンドリーはジプシーとされ、パルジファルは登場せず、聖杯も救済もなく、彼女の末裔には代々呪いが続くという見込みのままで物語は終わっている。放浪の民ジプシーは、ロマン主義時代の文学・音楽作品の素材としてかなりポピュラーなものであり⁸、ジプシーとの生活の経験のあるシャープがユダヤ人に代えてジプシーを題材に

7 『パルジファル』は1882年にバイロイトで初演されて以来、ほとんど毎年バイロイトのみで演奏されていた。シャープは1890年にイタリアへの途中にドイツを訪れ (E.A.Sharp 170)、また1891年の秋にはシュトゥットガルトに滞在し、その直後に「ジプシーのキリスト」をドラマとして構想している。(E.A.Sharp 191) 1892年の夏、彼がスコットランドにいる間に妻はバイロイトへ行ったという記録もあるので、(E.A.Sharp 200) シャープ自身がバイロイトでこの音楽劇を鑑賞したか、あるいは妻から話を聞いたものと考えられる。

8 ジプシーを登場させた作品には、シューマン (Robert Alexander Schumann) の歌曲「流浪の民」(“Zigeunerleben”, 1840)、メリメ (Prosper Mérimée) の『カルメン』(*Carmen*, 1845)、およびビゼー (George Bizet) によるそのオペラ化 (1875)、ストーカー (Bram Stoker) の『ドラキュラ』(*Dracula*, 1897) などがあり、また、ジプシー音楽に想を得た作品としてブラームス (Johannes Brahms) の「ハンガリア舞曲」(“Ungarische Tanze”, 1873)、サラサーテ (Pablo de Sarasate) の「ツイゴイネルワイゼン」(“Ziguenerweisen”, 1878) など、人口に膾炙したものが多い。

したことは不自然ではない。さらに、「ジプシーのキリスト」出版の前年に出たブルワー (E. Cobham Brewer 1810-1897) の『成句伝説辞典』(*The Dictionary of Phrase and Fable*) の中に、ジプシーが聖母子に対する冷たい仕打ちをしたために末裔まで放浪する運命を与えられたとする記述があり、これも発想の一部となった可能性が高い⁹。

さらに、語りを包含する空間として古い屋敷があり、そこで語られる恐ろしい話に呼応するかのような嵐が外で荒れ狂い、話の結末で恐怖がクライマックスに達するとともに当該の人物も息絶える、といういかにもゴシック的な道具建ては、ポー (Edgar Allan Poe) の「アッシャー家の崩壊」(*The Fall of the House of Usher*, 1839) にも通じている。

このように「ジプシーのキリスト」の背後には多くのソースを推定することができるが、繰り返し現れる十字架とそれにまつわる *passion* のモチーフはソースを特定できないシャープ独自のアイデアであり、これが彼の強迫観念となっていることを示している。そしてファンショ어의スティグマもこの関連において理解されなければならないだろう。

9 この辞書は初版 1870 年、増補新版が 1894 年に出ており“A browser's joy”と呼ばれて非常にポピュラーであった。そこでは、中世以来のヨーロッパ諸語による文献を引用しながら、ヨーロッパの伝説や説話、いいまわしの背景などが解説されており、シャープも「ジプシーのキリスト」を書くに際し、“Gipsy”、“The Wandering Jew”などの項目からヒントを得ていると考えられる。Gipsy の項目の最後に次のような記述がある。“There is a legend that these people are waifs and strays on the earth, because they refused to shelter the Virgin and her child in their flight to Egypt. (Aventius, *Annales Boiorum*, chap. viii.)”また、Wandering Jew の項目の最後に次のような記述がある。“The legend of the Wild Huntsman, called by Shakespeare “Herne, the Hunter,” [...] is said to be a Jew who would not suffer Jesus to drink from a horse-trough, but pointed out to Him some water in a hoof-print, and bade Him go there and drink. (Kuhn von Schwarz: *Mordd. Sagen*, 499.)”「ジプシーのキリスト」のファンショ어의先祖は中世においてハーンを名乗っている。

そもそもステイグマは、多義的な言葉であり、*OED*における三つの定義はむしろ互いに矛盾を孕んでいる¹⁰。すなわち、第一義は文字どおりに焼印、烙印、第二義は比喩的に用いられた罪や恥辱の烙印という意味であり、この意味では今日しばしばエイズや精神疾患に対する差別的な反応を表すのに用いられる。ところが、第三に*OED*が挙げているのは、キリストが十字架上で受けた傷に似た印が聖人の手足に現われた「聖痕」という意味である。この語自体が、恥辱や断罪と神聖化というパラドックスを含んでいるのである。それは、イエス・キリスト自身が罪人として処刑されたにもかかわらず、あるいは罪人として処刑されたがゆえに、神の子としての救済が成就するというパラドックスに起因している。キリスト以降には多くの殉教者が十字架上の磔刑を受けてきたが、それは罪人として処刑されることであると同時に、キリストと同じ姿勢で死ぬということにほかならない。こうした殉教者のある者は、聖痕を生じたとして聖人伝説の領域に組み入れられてきた。言い方を変えれば、共同体から否定され排除されると同時に、神聖な存在となるのである。

「ジブシーのキリスト」におけるステイグマはしかし、それらの意味のいずれにもしっくりとはあてはまらない奇妙な性格を帯びている。それは、罰や征服の印として人間の共同体によって押された烙印でもなければ、また、当の人

10 *OED*, Second Edition, Version 3 から以下に引用する。:

1. A mark made upon the skin by burning with a hot iron (rarely, by cutting or pricking), as a token of infamy or subjection; a brand. Also *fig*.
2. *fig*. A mark of disgrace or infamy; a sign of severe censure or condemnation, regarded as impressed on a person or thing; a 'brand'.
3. *pl*. Marks resembling the wounds on the crucified body of Christ, said to have been supernaturally impressed on the bodies of certain saints and other devout persons.

Sometimes extended to other marks, as crosses, sacred names, etc., supposed to be supernaturally impressed.

いずれも用例の初出は1600年前後となっている。

物が強い信仰を持っているために手足に現われてその人物を神聖なものとするわけでもない。それはファンショーの家系の人物にふりかかる呪い、あるいは穢れの表象として現われる。スティグマは初代のクンドリーに現われ、語り手の友人ファンショーの手にも現われる。クンドリーはキリストに向かって嘲りを投げかけるという冒瀆の行為のゆえに呪われ、狂気のうちに手にスティグマを生じる。一方彼女はキリストの姉妹を自称し、自分の子孫から「ジブシーのキリスト」が出ると予言することにより自らを神聖なものとして主張するが、それはジブシーの共同体には受け入れられず、処刑によって排除される。しかも、その処刑が十字架につけるという方法であり、彼女の主張どおりキリストになぞらえた神聖化が行われるようでもありながら、それはジブシーたちによる皮肉な嘲りの行為として行われるのである。この物語が最初にドラマとして構想されたときのタイトルが「マニユエル・ヴァン・ホエックの受難」(“The Passion of Manuel van Hoëk”)であったのにそれが放棄されたことは、執筆の進行にともない、主人公の死がキリストの受難の再現とは呼べない複雑な性格を有するにいたったことを推測させる。この作品のスティグマの意味は、このように神聖化が否定されるところにあるように思われる。ジェイムズ・ファンショーの場合、彼は家系の呪いに挑戦し、否定しようとするが、部屋のキリスト像の流血、門に書かれた緑の十字、彼の手に発現するスティグマなどにより、呪いが生きていることが示される。一方その妹のネイオミはクンドリーと同様のことを口走り、自らを神聖化しようとするが、それが狂気によるものであって彼女の破滅を招くであろうと語り手は予測している。キリスト教のモチーフを用いながら、それを歪曲して多義的なものとし、狂気と呪いの物語を作り上げていく手法はシャープの他の作品にも見られる¹¹。

11 例えばマクラウド名で執筆された短編「罪を喰らう人」(“The Sin Eater”, 1895)では、わずかの報酬のために死者の罪を背負う儀式を引き受けた人物が狂気に取り憑かれ、最後には自らを十字架に縛り付けて海に入水自殺する。

2. 『緋文字』におけるステイグマ

シャープは前章でとりあげた作品を執筆する以前に少なくとも二度渡米しており、アメリカで作品を出版し、エマスン (Ralph Waldo Emerson) の死を悼む詩「スリーピー・ホロウ」(“Sleepy Hollow”, 1882) を書き、ホイットマン (Walt Whitman) を死の床に見舞ったり (1891) したりしている。シャープがアメリカ文学を意識していたことには疑いを入れない。ホーソーンとの関連では、いくつかの間接的な接触の痕跡を見出すことができる。たとえば、シャープは晩年に出版した『文学地理案内』(*Literary Geography*, 1904) の中で、ホーソーンがテムズ河畔のハマスミスに晩年のリー・ハント (Leigh Hunt) を訪問したことに触れている。

As we pass Putney and Hammersmith and Chelsea, what memories of great names past and present! [...] At Hammersmith [...] To a mean little house in a poor neighbourhood, here, the great American romancist, Nathaniel Hawthorne, made a pilgrimage, in order to pay homage to Leigh Hunt, when in his silver-haired, beautiful old age that sunny-hearted poet and prince of delicate things lived there in poverty and isolation.*

* Hawthorne contributed a long and interesting account of this visit to the *Atlantic Monthly* about thirty years ago (1874, I think). (*Literary Geography* 216)

ただし、実際はホーソーンがハントを訪れたのは1855年、またその追想を『アトランティック・マンスリー』に掲載したのは1863年5月号である。1864年に亡くなったホーソーンが1874年に書いた、と不正確な注をつけて

いるあたり、シャープの手許に『アトランティック・マンスリー』のその号があったわけではなく、ホーソーンについての知識不足も否めない。

さらに間接的な事例として、ホーソーンの子でのちに父の伝記を書くことになるジュリアン・ホーソーン (Julian Hawthorne 1846-1934) との出会いを挙げることができる。1880年にまだ若きシャープは、婚約者のエリザベスに当てた手紙の中で、最晩年のロセッティのサークルに出入りするうちに当時英国にいたジュリアンと知り合いになり、ボヘミアンな夜を過ごした、と記している。

Monday, 13: 12: 80

“I spent such a pleasant evening on Saturday. I went round to Francillon's house about 8 o'clock, and spent about an hour there with him and Julian Hawthorne. Then we walked down to Covent Garden, and joined the 'Oasis' Club — where we met about 30 or so other literary men and artists, including the D. Christie Murray I so much wished to meet, and whom I like very much. We spent a very pleasant while a decidedly 'Bohemian' night, and after we broke up I walked home with Francillon, Julian Hawthorne, and Murray. Hawthorne and myself are to be admitted members at the next meeting.” (E.A.Sharp 42)

しかしジュリアンは間もなくアメリカに帰国し、その後のシャープの書簡などでは、ジュリアンに言及したものが無いことから、その交際は長いものではなかったと思われる¹²。

また前章でとりあげたシャープの三作品にはいくつかホーソーンからの借用を思わせる要素がある。(1) 聖職者が恋愛に陥り、罪に苦しむが後にはその

12 ジュリアンがロンドンに滞在したのは1874-81年であるので、シャープとの出会いは、滞在の最後年にあたる。

罪を犯した自分を受け入れ、歓喜に満ちて聖職を放棄することを決心する（『緋文字』）。（２）代々の呪い（『七破風の屋敷』 *The House of the Seven Gables: A Romance*, 1851）。（３）ファンショーという名前（『ファンショー』 *Fanshawe, A Tale*, 1828）。シャープはこの名前が気に入っていたらしく、「黒いマドンナ」を雑誌『異教評論』に発表した際、W. S. Fanshawe の筆名を用いている。（４）烙印の出現（『緋文字』）。（５）告白とその後に訪れる死（『緋文字』）。

しかし、シャープがホーソーンの作品について具体的に言及した文章がないため、どの作品をどの程度読み、どうとらえていたかについての確証は得られない。結局「シャープがホーソーンから受けた影響」を実証することは不可能であろう。借用とも考えうるこれらの類似にしても、まったくの偶然かもしれないのである。それにもかかわらず、シャープの作品を片方において『緋文字』を読み直してみれば、影響や借用の問題に触れることなく、後者の象徴の多義性に光をあてることができる。

たとえば、「ヒラリオン神父のパッション」における川を渡る象徴的な場面を、ホーソーンの『緋文字』の第 18 章、有名な森の中での場面と重ね合わせて読むことは許されるであろうか。

So speaking, she undid the clasp that fastened the scarlet letter, and, taking it from her bosom, threw it to a distance among the withered leaves. The mythic token alighted on the hither verge of the stream [. . .].
(*The Scarlet Letter* 202)

ディムズデイル (Dimmesdale) とともにヨーロッパへ逃げるという決断をしたヘスター・プリン (Hester Prynne) は胸の緋文字をはずして小川に投げ捨て、そのことで解放感を味わうが、緋文字は、流れてはいかずに、流れのこちら側の岸に落ちてしまう。流れの向こう岸にパール (Pearl) が姿を表わし、こちら

側へ渡ってくるのをためらうのを見て、ディムズデイルは“I have a strange fancy,” [. . .] “that this brook is the boundary between two worlds, and that thou canst never meet thy Pearl again.” (208) というコメントを加える。この小川が隔てる二つの世界とは何であろうか。語り手によれば、小川のこちら側にはヘスターがその感情の中に第三者であるディムズデイルを迎え入れた新たな世界であり、向こう側はこの変化が起こる以前の母子関係だと述べられている。ヘスターの罪の生きた象徴としてのパールは、小川を渡って新しい存在の形式にはいることを拒む。そして緋文字を再び着けるよう母親に要求することによって、これまでヘスターの服してきた贖罪の生活を続けるように命じるのである。「ヒラリオン神父のパッション」でヒラリオン神父が川を渡り切って新しい世界の側へ行くのとは対照的に、『緋文字』ではヘスターが川のこちら側に新しい世界を生みだそうとして結局はそれを許されない。そして物語は、ヘスターとディムズデイルに海の向こうでの新生活を実現させないまま閉じられる。

また、ヒラリオン神父の歓喜を、一度は聖職を捨ててヘスター・ブリン母子と逃亡する計画に同意したディムズデイルの心境と比較してみることも可能ではないだろうか。ヒラリオン神父の反応は、短編ドラマという制約もあるだろうが、ロマン派的な激情と暴力性がいささか単純に表現されている。また、自らの決断に際し、神が救ってくれなかった、と罵るところにこのドラマの倫理の薄弱さが露呈している。これに対し、ディムズデイルもまた、森から帰ってきたグッドマン・ブラウン (Goodman Brown) にも通じる心理状態の中で、敬虔な人々の耳に瀆神の言葉や邪悪なことを吹き込む誘惑に駆られる。しかし彼はヒラリオン神父とは異なり、それらの誘惑に耐えたのち、新総督就任の儀式において威厳と信仰に満ちた説教を行い、聴衆を感動させる。この最後の試練と改心こそがディムズデイルを、そして『緋文字』という作品を優れて倫理的なものにしているのではないか。

あるいは「黒いマドンナ」におけるピーアとマドンナの結ばれ方を、『緋文

字』におけるヘスターとディムズデイルのそれに重ねて読んでみることは許されるだろうか。前者では、宗教の掟によって許されない二人の関係は死を意味する。しかし、死は罰としてではなく、神秘的に、そしてむしろ聖別の過程として与えられる。ディムズデイルの死もまた、そのような要素を含んではいないだろうか。このことを考えるためには、作品の鍵概念である「スティグマ」を見てみる必要がある。

『緋文字』では“stigma”の語は、常に前章で見た *OED* の第一義（物理的な焼印、烙印）または第二義（比喩的な烙印）として用いられ、他の箇所でも用いられる“brand”という語に置き換えることも可能である。たしかに、ピューリタン社会を描くにあたり、罰としてのスティグマが与えられることはありえても、偶像崇拜、聖人崇拜といったローマン・カトリック的な観念につながる第三義の「聖痕」は、適合しがたいもののように思われる。

たとえば、第13章でヘスターが思考の自由という観念を持つようになったことを述べただりでは、姦通は緋色の文字によって比喩的に烙印を押される罪である。

She assumed a freedom of speculation, then common enough on the other side of the Atlantic, but which our forefathers, had they known of it, would have held to be a deadlier crime than that stigmatized by the scarlet letter. (164)

(下線は筆者)

ヘスターが森でディムズデイルと会い、緋文字を投げ捨てる場面では、この比喩としての「烙印」がなくなることで彼女は罪と恥の重荷を取り払われたと感じる。

The stigma gone, Hester heaved a long, deep sigh, in which the burden of shame and anguish departed from her spirit. O exquisite

relief! She had not known the weight, until she felt the freedom!

(202)

(下線は筆者)

ヘスター・プリンの姦通の罪は、共同体によって、緋文字というスティグマ（比喩的な烙印）を与えられ、罰せられている。しかし、しばしば指摘されるように、この作品における A の意味するところが変化を続けるために、この作品は緋文字の意味の解釈をめぐる物語になっている。ヘスターの胸の緋文字は、彼女の慈善の行為によって、元来の意味ではなく、“able” の A だと多くの人に解釈されるようになる。また、彼女の過去の醜聞を語る人たちにも、緋文字は修道女の胸をかざる十字架のような効果を持ち、ヘスターにある種の神聖さを与えるにいたる。パールは何度も緋文字の意味を母親に尋ね、そのたびのヘスターの答えも変化している。さらに、「結び」の章において、ディムズデイルの死後何年かしてヘスターがニューイングランドに戻り、再び緋文字を胸につけると、彼女の献身的な行為の結果、緋文字はスティグマ（比喩的な烙印）であることをやめ、悲しまれるもの、畏怖と崇敬の念を持って見られるもの、となったと語り手は述べている。

Never afterwards did it quit her bosom. 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. (263)

(下線は筆者)

緋文字がスティグマ（烙印）としては無効化されるとともに、すなわち、このメタファーが生命を失うとともに物語も閉じられるのだ。

一方、ディムズデイルの胸に目に見えるスティグマ（烙印）があったのかどうかについて、しばしば指摘されるように語り手は明言を避けている。このこ

とは、シャープの「ジブシーのキリスト」において語り手に視覚的に認識できる形でファンショーの手にスティグマが生じたことと本質的に異なっている。しかし『緋文字』の語り手が、章を追って明言の度合を強めていくこともまた確かなのである。たとえば、第 10 章でチリングワース (Chillingworth) が眠っているディムズデイルの服を開き、常々牧師の手がおかれている胸を露わにする場面ではそれは仄めかしにとどまっている。

But with what a wild look of wonder, joy, and horror! With what a ghastly rapture, as it were, too mighty to be expressed only by the eye and features, and therefore bursting forth through the whole ugliness of his figure, and making itself even riotously manifest by the extravagant gestures with which he threw up his arms towards the ceiling, and stamped his foot upon the floor! (138)

チリングワースはディムズデイルの胸に何を見て驚き、喜び、そして恐怖したのであろうか。語り手はそれを語らず、チリングワースの興奮だけを伝えて、あとは読者の想像にまかせている。それが A の文字であったことは、総督就任式の日の説教を描く第 22 章まで伏せられている。そこで語り手は、そう考えることは不敬 (irreverent) の極みであるとしながらも、ヘスターとディムズデイルの両方に同じスティグマがある、と述べている。

The sainted minister in the church! the woman of the scarlet letter in the market-place! What imagination would have been irreverent enough to surmise that the same scorching stigma was on them both?

(247)

(下線は筆者)

ただし、そこでもディムズデイルのスティグマは内心の呵責と解することも不可能ではない。

しかし、第 23 章において、デイズデイルがさらし台の上で真相を告白し、胸を露わにする場面では、彼自ら “stigma” という語を用い、それを目で見るよう、聴衆に求める。

“It was on him!” [. . .]. “[. . .] Now, at the death-hour, he stands up before you! He bids you look again at Hester’s scarlet letter! He tells you, that with all its mysterious horror, it is but the shadow of what he bears on his own breast, and that even this, his own red stigma, is no more than the type of what has seared his inmost heart! Stand any here that question God’s judgment on a sinner? Behold! Behold a dreadful witness of it!”

With a convulsive motion he tore away the ministerial band from before his breast. It was revealed! But it were irreverent to describe that revelation. For an instant the gaze of the horror-stricken multitude was concentrated on the ghastly miracle [. . .]. (254-55) (下線は筆者)

ここでもステイグマは即物的に烙印、の意味で用いられているが、それはあくまでも共同体による罰ではなく、本人の内心の呵責の「タイプ＝刻印」にすぎないもの、神の裁きの証拠だとデイズデイルは述べる。物理的につけられたものではなく、神秘的に自ずと現われたものだという点で、デイズデイルのステイグマは「ジブシーのキリスト」のファンションのそれに、すなわち第三の意味「聖痕」に限りなく近づく。

デイズデイルのキリストへの近似は実はこれに先立つ説教後の行進の中で準備されていた。

Were there not the particle of a halo in the air about his head? So etherealized by spirit as he was, and so apotheosized by worshipping admirers, did his footsteps in the procession really tread upon the dust

of earth?

(250-51)

民衆は真相を知らぬまま彼をキリストになぞらえ、さらし台に近づくディムズデイルの衰弱した足取りはあたかもキリストのゴルゴタの丘への道行を思わせる。

この後、ディムズデイルは自らがこれから赴く死について、「人々の前で、この勝利に輝く恥辱の死（“this death of triumphant ignominy”）をむかえる」（257）と形容する。“triumphant”という語によって、ディムズデイルの死はキリストの死を再演する殉教の様相を帯びるにいたる。「勝利に輝く恥辱」という撞着語法は、ディムズデイルの死に関してのみならず、その胸のステイグマの本質と深く関わっているのではないだろうか。このステイグマを露わにすることは、ディムズデイルの恥辱を晒し、自ら罪人を称することであると同時に、自らの罪を隠蔽させてきた彼の道徳的な弱さに対する勝利、チリングワースの悪魔的復讐への勝利であり、民衆の「畏怖と驚異の念」（257）を集める結果となるのである。

物語の語り手はディムズデイルのステイグマを客観的な事実としては語らず、解釈の問題としている。最終章において語り手は、目撃者の多くはディムズデイルの胸に烙印があったと言っているが、一部の人はなかったと言い、また烙印を見たという人々の間でもどのようにしてその烙印が生じたのかについては三通りの解釈がある、と述べている。その中で語り手がもっとも好意的に差し出している解釈は第一、第二の唯物論的な解釈ではなく、第三の「ディムズデイルの内心の悔恨が、神の裁きを目に見える形に現わした」という超自然的なもので、これはディムズデイルの最後の言葉に対応している。

[. . .] the awful symbol was the effect of the ever active tooth of remorse, gnawing from the inmost heart outwardly, and at last manifesting Heaven's dreadful judgment by the visible presence of the

letter. (258-59)

精神のうちに起こることが物質界に影響を与えること、あるいは、影響を与えているのではないか、と考える想像力はゴシック作品の重要な特質である。その意味で、デイズデイルの内奥の罪悪感が彼の皮膚上に緋文字 A を生ぜしめた、と考える想像力はきわめてゴシック的ではないだろうか。ステイグマはゴシック的要求に実によく応えるモチーフというべきであろう。

このようにシャープの作品をかたわらにおいて『緋文字』を読んでみると、それが初期ピューリタン社会を舞台とした作品であるにもかかわらず、そこにはむしろローマン・カトリック的とさえいえる象徴の操作が行われていることに我々は気づく。もちろんシャープがローマン・カトリックではなかったと同様、このことは、ホーソーン自身がローマン・カトリック的であったということの意味しているのではない。しかし、アメリカがヨーロッパから自らを分離しようとした時代、アメリカの宗教精神がローマン・カトリックからもイングランド国教会からも自らを分離しようとした時代を描きながら、そのゴシック性において否応なくホーソーンの想像力は古い象徴の形式へと惹きつけられている。

以上に示した「緋文字」の解釈は、あるいは整合性を欠くものと見えるかもしれない。にもかかわらず、それを承知で複数の解釈を許す曖昧さを認めることが『緋文字』を読む鍵ではないだろうか。なぜなら、この作品は複数の魂の内奥のドラマであると同時に、「物語の多義性についての物語」でもあるからである。黒いマドンナやネイオミがいくつものアイデンティティを自称したように、「緋文字」の意味も互いに矛盾するものが複数存在してよいのではないか。このように、後で書かれたシャープ作品を手がかりにして、先行作品である『緋文字』を読むという行為は、ルール違反だろうか。文学作品とは、活字の集合として静的に存在するもの、という考え方に対し、読者によって読まれ

ることによってその都度立ち現われる動的なもの、という姿勢に立てば、私は「シャープ作品がホーソン作品に与える影響」を論じてしまったことになるのかもしれない。

引用文献

Brewer, E. Cobham. *The Dictionary of Phrase and Fable*. The New and Enlarged Edition of 1894. 14 Dec. 2004
<<http://www.bootlegbooks.com/Reference/PhraseandFable/>>.

Hawthorne, Nathaniel. *The Scarlet Letter. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Vol.1. Eds. William Charvat et al. N.p.: Ohio State University Press, 1962.

Sharp, Elizabeth A. *William Sharp (Fiona Macleod): A Memoir*. London: William Heinemann, 1910.

Sharp, William. "The Gypsy Christ", *The Gypsy Christ and Other Tales*. [Chicago, 1895] rpt. New York: Books for Libraries Press, 1971.

———. *Literary Geography and Travel-Sketches. Selected Writings of William Sharp*. Ed. Elizabeth A. Sharp. Vol. 4. London: William Heinemann, 1912.

———. "The Black Madonna." *Vistas: The Gipsy Christ and Other Prose Imaginings. Selected Writings of William Sharp*. Ed. Elizabeth A. Sharp. Vol. 5. London: William Heinemann, 1912.

———. "The Passion of Père Hilarion." *Vistas: The Gipsy Christ and Other Prose Imaginings. Selected Writings of William Sharp*. Ed. Elizabeth A. Sharp. Vol. 5. London: William Heinemann, 1912.