

ホーソン文学における家庭と墓の円環イメージ ー「ウェイクフィールド」を中心にー

稲富百合子

The Circular Images of Home and Grave in Nathaniel Hawthorne's Works:
Focusing on "Wakefield"

Yuriko INADOMI

【キーワード】 ナサニエル・ホーソン、家庭、墓、「ウェイクフィールド」、影、グロテスク

はじめに

今日、従来の伝統的な家族像や親子像が通用しなくなるほど、夫婦や家族の在り方が多様化し、それと共に繋がりを欠いた人間関係も少なくない。ナサニエル・ホーソン (Nathaniel Hawthorne, 1804-1864) の作品に描かれる夫婦 (男女) や家族に注目してみると、そこには反倫理的行いや悲劇的な顛末など、結婚生活が破綻した夫婦像や崩壊していく家族像が描かれ、現代の状況とも共振するような事例が散見される。

その原因の一つとして、ホーソンの伝記的要素と絡めて、グロリア・アーリッヒは次のように指摘する。

His protracted split between ideal mother-centered home of his imagination and his actual place of residence dominated by carping relatives made "home" a problematical matter for him. Separation of the actual from the ideal, or rather conviction that the actual was always less than ideal, became a permanent mental set focused most particularly on the issue of home, which for a child is closely associated with integrity of the self. (Erich 75-76)

つまり、引きこもりがちな未亡人である母親と息子ホーソンとの疎遠な母子関係は彼にとって家族の原風景であり、また、ホーソンの母方の叔父ロバート・マニングを中心とするマニング家での居候としての疑似家族的な体験がホーソンに「家庭 (ホーム)」の欠落という感情を植え付け、彼の描く家族像にも影響を与えたと考えられる。

様々な家族を表したホーソンだが、なかでもよく論じられるのは、配偶者または親による利己的な学問追究の実験対象者やその犠牲者として命を落とす者たちである。例えば、短編「瘧」

（“The Birth-mark” 1843）のジョージアナや、「ラパチーニの娘」（“Rappaccini’s Daughter” 1844）のベアトリーチェ、「優しい少年」（“The Gentle Boy” 1832）のイルブラヒム、「ロジャー・マルヴィンの埋葬」（“Roger Malvin’s Burial” 1832）のサイラス等が思い出される。また、短編「ウェイクフィールド」（“Wakefield” 1835）の妻は夫による一方的な結婚不履行の犠牲者となる。

妻の死、または子どもの死によって命の継承が断絶されてしまうケースだけでなく、「ウェイクフィールド」のように夫婦が高齢であるケースも見られる。子孫を残すことが叶わないカップルとしては、他にも短編「シェーカー教徒の結婚式」（“The Shaker Bridal” 1837）の元恋人同士のアダムとマーサ（二人は共同体の方針に従い、独身主義を貫くことを約束させられる）、短編「エドワード・フェインの蕾のローズ」（“Edward Fane’s Rosebud” 1837）では看護師ローズと高齢の夫（夫の介護生活が結婚生活のほとんどを占めた後、未亡人となるローズ）、また、短編「結婚の弔鐘」（“The Wedding Knell” 1836）のミスター・エレンウッドとミセス・ダブニーの老夫婦などが挙げられる。このように、ホーソー文学では、家族間の不調和と次世代への命の継承の困難さがしばしば描かれている。

本論では、ホーソーの作品において、「結婚」や「家庭（ホーム）」が、しばしば「死」や「墓」と結び付けられていることに注目し、次に「ウェイクフィールド」を中心に歪な家族の表象から新たな読みを試みたい。

1. ホームと墓の関連性について

この章では、ホーソーの作品における墓の表象について考察したい。この点については、入子文子が、「墓地を舞台とする作品は勿論のこと、墓への言及のない作品を探すのは難しくさえある。初期から晩年に至るまで、各作品のはしばしに墓への関心をしのばせているのだ」（入子『複眼』63）と指摘しているように、ホーソーは墓と家庭との関連性についても数多くの作品の中で描いている。

たとえば、「優しい少年」において、幼い少年イルブラヒムが “[M]y home is here.”（IX 72）¹、すなわち「墓」が自分の「ホーム（家）」であると述べる場面が思い出されるだろう。ピューリタンによるシェーカー教徒の処刑の後、処刑台の下に殉教者が埋葬されたことを表す土饅頭の傍で、イルブラヒムは父を亡くした悲しみに泣き暮れていた。この場面は、「墓」は死者が埋葬される場所であると同時に、温かい家庭（ホーム）を奪われた幼い少年の悲境を物語っている。

また、短編「リリーの探究 道和」（“The Lily’s Quest: An Apologue” 1839）では、恋人同士のアダムとリリーが、別荘、つまり「幸福寺院」を建てるための土地探しをするが、どの土地も人間の罪や悲しみに穢れたいわくつきの土地である。ついに二人はふさわしい土地を探したはずであったが、完成した二人の「幸福寺院」は「墓」の上に建てられており、その寺院の完成と共にリリーの命は消える。

…he knew what was betokened by the parable in which the Lily and himself had acted; and the

mystery of Life and Death was opened to him.

“Joy! Joy!” he cried, throwing his arms towards Heaven. “On a Grave be the site of our Temple; and now our happiness is for Eternity!” (IX 449-50)

この寓話の教訓は、どの土地も古の時代から人間の罪や悲しみに染まった場所であり、ユートピアが「どこにもない場所」という皮肉と通底するだろう。同時に、アダムが「〈墓〉よ、我らの〈寺院〉の敷地となれ、かくて今我らの幸福は〈永遠〉だ!」と述べていることから、幸せの基盤が「墓」にあること、墓や死は忌み嫌うものではなく、生と同様に神聖なものであるという「生」と「死」の神秘が示唆されているのではないだろうか。

短編「新しいアダムとイヴ」(“The New Adam and Eve” 1843)は、ホーソーンの新婚時代に発表された作品である。アダムとイヴが墓地に迷い込む場面では、彼らにこれから「死」という概念が生まれることを暗示している。

The idea of Death is in them, or not far off. But were they to choose a symbol for him, it would be the Butterfly soaring upward, or the bright Angel beckoning them aloft, or the Child asleep, with soft dreams visible through her transparent purity. (X 267)

語り手は、二人が〈死〉のための象徴を選ぶとすれば、「心地よい夢に包まれて眠る〈子供〉だろう」と述べている。墓石の中に大理石の子どもの彫像を見つけ、アダムは「この愛らしい小さな子どもが眠っているように、ぼくたちも眠ろう」とイヴに言う。まだ「死」の概念が生じていない二人に、「生」を象徴する「子ども」を連想させることにも、「生」と「死」が固く結びついていることを暗示しているようである。

次に、結婚式が葬式に反転する物語「婚礼の弔鐘」を確認しよう。この作品では、若かりし頃、婚約を破棄され傷つき、半ば狂人となり、独身を貫いたミスター・エレンウッド(年齢は65歳)と、その元婚約者ミセス・ダブニー(彼女は二度の結婚歴があるが、二回の結婚で子どもに恵まれなかった)の二人は、高齢になってようやく結ばれる。しかし、純白のドレスに身を包み臨んだ神聖な結婚式が一転し、教会では祝福の鐘ではなく、棺が墓に運ばれていく際の弔いの鐘が不吉に鳴り響く。そこに黒ずくめの死装束を着た新郎ミスター・エレンウッドが現れ、新婦に「共に同じ棺に入ろう」と言う。新郎による元婚約者ミセス・ダブニーへの復讐とも解釈される展開になるが、牧師はこの混乱を治めるべく“…so to keep death in mind, while contracting that engagement which is life’s chiefest business.”(IV 32)という教訓を引き出す。新婦の方は、この新郎の振る舞いを自分に対する残酷な仕打ちとして感じたが、ようやく自分の人生が「虚栄(vanity)」と「虚しさ」のなかで終わったことを悟る。

Yes!’ cried she. ‘Let us wed, even at the door of the sepulchre!— My life is gone, in vanity and

emptiness. But at its close, there is one true feeling. It has made me what I was in youth; it makes worthy of you. Time is no more, for both of us. Let us we for Eternity!' (IX 35-36)

つまり、新婦が「〈時〉というものはもう私たちには存在しません。〈永遠〉の結婚をいたしましょう」と承諾するように、二人が虚栄心を捨て、互いに許し合うことで、夫婦の契りを結ぶが、「永遠の結婚」による二人の「家庭（ホーム）」が「墓」であることが同時に示唆されている。

ホーソンの作品のなかで、命を生み出し、死を迎える場所としての家庭が描かれているのは、意外なことに短編「ヤング・グッドマン・ブラウン」(“Young Goodman Brown” 1835) だろう。悪魔の集会に参加するという邪悪な目的のため、善良な青年ブラウンは、偽善的なピューリタンの共同体への失望により、一夜にして人間不信に陥ってしまう。とりわけ新妻フェイス (Faith) に抱くブラウンの不安の根源については、サム・ギルガスは以下のように指摘している。

Idealization prevents men from confronting the sexuality of their love objects. Such men tend to see women, including their wives, as either whores or goddesses. They prove unable to reconcile these differences. (Girgus, 61)

つまり、女性の偶像化により、男性は女性のセクシュアリティに向き合うことが困難になり、女性に対して娼婦か女神かという極端な思考に陥りやすく、ブラウンもまた、いみじくも「信仰」を表す名前の妻に対して、その折り合いがつかないということになる。さらに、ギルガスは “[T] he pink ribbons that signify both domestic femininity and sexuality.” (Girgus, 61) と指摘するように、フェイスが身につけているピンクのリボンの象徴するものが、家庭的な女性性とセクシュアリティの両方であること、また、“The pink ribbons seem to represent soft domesticity but also symbolize the fall of Faith.” (Girgus, 63-64) と述べるように、家庭性だけでなく妻フェイスの墮落の象徴として読み取っている。

ギルガスの指摘にあるように、女性の理想化がブラウンを二元論的思考に陥らせていたわけであるが、森の集会後、ピンクのリボンに象徴される女性の家庭性とセクシュアリティの両面を知ることが余儀なくされたことで、ブラウンは妻に導かれ、家庭という制度に順応できたのではないだろうか。ブラウンは長生きし、彼には最期まで Faith (妻／信仰) が共にいたことが次のように語られる。

And when he had lived long, and was borne to his grave, a hoary corpse, followed by Faith, an aged woman, and children and grandchildren, a goodly procession, besides neighbors, not a few, they carved no hopeful verse upon his tomb-stone; for his dying hour was gloom. (X 89-90)

この語りからも、ブラウンの葬儀には少なからぬ隣人のほかに、年老いた妻フェイス、子どもたち

や孫たちの行列が続き、彼がフェイスとの結婚により夫婦／親子／孫／隣人との共同体を形成していたことを物語っている。結婚という夫婦の契りにより、子孫を残し、もう一つのホームである墓へ導かれるさまは運命を共にする夫婦の形が見えてくる。ここに、暗い物語の結末に「救い」という一条の希望の光を差し込む作家ホーソーンの眼差しを感じとることができるだろう。

ブラウンの墓標には彼の死の瞬間が「闇 (gloom)」であったために希望に満ちた言葉は刻まれなかったと締めくくられるが、『緋文字』において、墓標「黒字ニ赤キ A ノ文字」が表すように、A という文字によってしか真実が語られないのと同様、ブラウンの真実は「闇」によってしか語られない。『緋文字』の語り手は、「この物語はなるほど暗いけれども、たえず燃えさかる、影よりまなお暗い一点の光によってのみきわだち、かつ救われているのである」と述べる。

夫婦の墓について、入子は、ヘスターの墓の隣に眠るのはディムズデイルではなくチリングワースであると結論付ける様々な根拠の一つを次のように述べている。

夫婦の関係は、現世における罪の共有をも意味する。チリングワースにとって、Adultery を犯した妻の罪も墓石の緋文字も、従って不名誉も、本来夫が共有すべきものである。夫であるチリングワースの目に映っていたのは、この世において〈二人で一つ〉の「夫婦」としての男女が、この世の最後において共有する、墓という夫婦の表象であった。(入子『緋文字』193)

以上のことから、作家ホーソーンが墓を家族の「永遠のホーム」として考え、さらに生と死の円環のイメージを与えていることが理解できる。ホーソーン夫妻に目を転じると、妻ソファイアは1871年イギリスのケンサル・グリーン墓地に埋葬されたが、長い年月を経て、2006年、長女ユーナの棺とともにコンコードのスリーピー・ホロー共同墓地に移された。ようやくホーソーン夫妻が家族の墓（ホーム）で眠ることができたのであり、墓により夫婦の永遠のホームが完結したように思えてならない。

2. 彷徨えるウェイクフィールド

この章では、ホーソーンが独身時代に発表し、大きな謎を秘めていると思われる短編「ウェイクフィールド」の夫婦像について考察したい。語り手は、ウェイクフィールドの失踪について“*Howbeit, this, though far from the most aggravated, is perhaps the strangest instance, on record, of marital delinquency; and, moreover, as remarkable a freak as may be found in the whole list of human oddities.*” (IX 130) と述べている。

2004年に開催された日本ナサニエル・ホーソーン協会全国大会のワークショップにおいて、大場厚志は「ウェイクフィールド、語り手、都市」をキーワードに、舌津智之は「ウェイクフィールド」における (pro) creation とオリジナリティの不安（つまりオリジナルであること、オリジナルなものを生み出すということへの不安）、そして小久保潤子は語り手・視線・ベッド：「ウェイクフィールド」に見られるジェンダーの不安について議論がなされた。三者の発表に共通していると思

われるのは、この作品に漂う夫ウェイクフィールドの抱え持つ不安についてである。つまり、男性側の女性への恐怖、また創造すること、ひいては書くことへの作家自身の不安であり、謎多きウェイクフィールド夫妻の関係性の新たな読みが提示された。

また、その中でも触れられていたが、この作品のテーマが、レスリー・フィードラーの言う「アメリカの神話」を受け継いだものであるという²。フィードラーによると、「リップ・ヴァン・ウィンクル」のリップの眠りがイギリスのジョージ三世の支配から、ジョージ・ワシントンの支配にいたるまでの20年間にまたがっているもので、それが「不安なトランジションの時代」と重なることから、この作品に流れる憂鬱の感じがアメリカの建国時における不安、つまり国家の不安と家庭の不安が重ね合わされ、アメリカ人男性の逃避願望を象徴しているという。また、リチャード・ミリングトンも以下のように指摘している。

Such “unhousings,” even when set back historically, reflect fears and desires of a transitional early nineteenth-century America, moving away from older forms of social, economic, and intimate relationships, but before a bourgeois family structure emerged to impose some imagined order. This unease gets focused on ideas of “home” and the women who inhabit it. (Millington 84)

ホーソンがこのテーマに大きな関心を抱いていたことは、「ウェイクフィールド」の語り手による作品冒頭の言葉からも推察される。語り手によると、新聞記事に掲載されていた実話（オリジナル）をもとに、ウェイクフィールドの人物像を膨らませ、教訓を引き出す物語に仕上げることを宣言している。語り手はこのテーマが「あまねく人間の共感に訴える」と述べている。実際、ホーソンは、「ウェイクフィールド」出版後も、メルヴィルに勧められ、夫に捨てられた女性が忍耐強く待ち続けるという実話に基づいた『アガサ』という作品の構想に着手した。フィードラーは、『アガサ』について、このように続けている。

「[男が] 帰ってみるとアーヴィングの場合のように妻は死んでおらず、テニスンの場合のように、再婚もしておらず、なんと生きて彼を待ち受けている。そこで彼はもう一度逃げ出さなくてはいけない。だが、一生の間に二度リップ・ヴァン・ウィンクルを演じることができるものがいようか？」（フィードラー 60-61）

ホーソンが「ウェイクフィールド」を執筆した後もなお、『アガサ』の物語について、再度このテーマを試みようとしながら、結果断念したというエピソードは興味深い。つまり、オリジナルなものを生み出すことの難しさ、「ウェイクフィールド」の二番煎じとなることへの作家ホーソンの不安も読み取れるだろう。

しかし、男性の家庭からの逃避願望、また婚姻義務の不履行というテーマが、なぜここまで作家たちを惹きつけるのだろうか。話を戻すと、20年間眠り続けた後、帰還するとたまたま妻が亡く

なっていたリップの場合と違い、ホーソーンが、リップのモチーフを用いながらも、ウェイクフィールドが都会の雑踏で影のように生き、未亡人となった妻を 20 年間観察した後、彼を「生きている」妻のもとへ帰還させた意図とは何か。また、ウェイクフィールドの妻は果たして生きていたのだろうか。

簡単に物語を整理しよう。結婚から 10 年経った夫婦、夫は男盛りで、妻に対する愛情は決して熱烈とは言えないが、平穏で習慣的な感情に落ち着いている。ウェイクフィールドが妻の元を立ち去る夕暮れ時の別れの描写は、「ヤング・グッドマン・ブラウン」の新婚夫婦の場合のそれと比較すると面白い。ウェイクフィールドの妻は旅の目的を聞きたいのだが、“his harmless love mystery”を大目に見て、目で尋ねるにとどめる。妻は、別れ際の夫の最後の“a quiet and crafty smile”（IX 133）を、ずっと後になって思い出すようになるが、それは棺に納められたと想像したときの夫の顔、天国にいると想像したときの夫の顔には、必ずこの「狡猾な微笑み」が思い出された。死亡認定や遺産整理もなされ彼女が寡婦になった後でも、彼の「狡猾な微笑み」の記憶により、妻は「自分が本当に寡婦になったのかどうか疑うことがある」と語り手は述べている。語り手はウェイクフィールドの性格について次のように述べる。

She, without having analyzed his character, was partly aware of a quiet selfishness, that had rusted into his inactive mind- of a peculiar sort of vanity, the most uneasy attribute about him – of a disposition to craft, which had seldom produced more positive effects than the keeping of petty secrets, hardly worth revealing – and, lastly, of what she called a little strangeness, sometimes, in the good man. This latter quality is indefinable, and perhaps non-existent. (IX 131-32)

この夫の性格の特徴、すなわち、「目立たない利己主義」、「一風変わった虚栄心」、「悪知恵を働かそうとする性癖」、「けちな秘密を後生大事にする性癖」、「ちょっと風変わりなところ」から、妻はどこかで夫が生きているかもしれないという思いがよぎるが、夫婦関係に亀裂を生じさせる夫の奇行と彼の利己心を妻はどのように捉えていたのだろうか。ウェイクフィールド家には女中と給仕がいることから中産階級の家庭であることが推察され、また、ウェイクフィールド夫人が、貞節であることや信仰心が篤いこと等、当時のイギリスの中産階級の女性が求められる「模範的な」家庭人の要素を備えていることは、妻に関する数少ない描写からも窺い知ることができる。短編「死者の妻たち」（“The Wives of the Dead” 1832）においても、夫の訃報を受ける女性たちが、諦めと忍耐が必要だということを信仰心によって学んできたという描写があるように、寡婦の心を支えたのは、信仰であることもウェイクフィールド夫人と重なる。

ウェイクフィールドが善良な妻との関係を自ら断つ理由について、語り手は次のように説明する。

Wakefield shifts his ideas, however, as minutely as he may, and finds himself curious to know the

progress of matters at home – how his exemplary wife will endure her widowhood, of a week; and, briefly, how the little sphere of creatures and circumstances, in which he was a central object, will be affected by his removal. A morbid vanity, therefore, lies nearest the bottom of the affair. (IX 134)

寡婦としての妻を覗き見ること、つまり、「自分が中心となっていた、人との暮らしの小さな世界が、自分が立ち去ったことでどう影響されるのか知りたい」という彼の願望の根底に「病的な虚栄心」があるということだ。彼の失踪の目的はまるで妻に復讐をする夫のようであるが、彼にそのような動機があるのかは書かれていない。彼は、自宅からほんの目と鼻の先に家を借りて、そこから妻を観察、覗き見続ける。しかし、彼はどのようにして、身を隠すことができたのだろうか。彼はロンドンという都会の中で誰にも気づかれず別人として生きていくための最初の策が、“We may suppose him, as the result of deep deliberation, buying a new wig of, reddish hair, sundry garments, in a fashion unlike his customary suit of brown, from a Jew’s old-clothes bag.” (IX 135-36)、つまり、「赤毛の鬘」をつけた「ユダヤ人の古着屋」に変装することであった。

別人に成りすます人物と言えば、『緋文字』のチリングワースが妻ヘスターと不倫相手のディムズデイル牧師に対する復讐のために、「人類の名簿から自分の名を抹消」し、偽名を使う方法が思い出される。しかし、ウェイクフィールドは共同体の中で顔を知られているため変装が必要である。ロンドンの都会の雑踏とは言え、この赤い髪の鬘による変装は目立つのではないかという謎が依然として残るだろう。

「赤い髪」に注目すると、高橋裕子は『世紀末の赤毛連盟』のなかで、「旧約聖書のカイン、福音書のユダ、北欧神話のロキ、エジプト神のセト、これら裏切者の悪役たちは皆赤毛とされている」（高橋 3）と説明しているように、たしかにイエスを裏切ったユダや、またアダムとイヴの息子で、弟殺しのカインが、宗教画では赤毛で象徴されることが多いと言われる。このことから、ウェイクフィールドについて、「赤い髪」が象徴する「裏切者」としての解釈が成り立つだろう。

また、ウェイクフィールドの高慢で、身勝手な妻への覗き行為は、「許されざる罪」を連想させる。丹羽隆昭は、「許されざる罪」を犯した人間として、「カインは神の呪いを受けた「世界の放浪者」であり、伝説の「彷徨えるユダヤ人の原形」（丹羽 17）であるということ」を指摘している。ここに、「許されざる罪」を犯したカインとウェイクフィールドの親和性が見て取れる。また、河野徹は、「ホーソンの筆になる「彷徨えるユダヤ人」は、合理主義的、唯物論的で、人間的な心情を冷凍させ、靈魂を死滅させる悪の象徴である」（河野 180）と述べている。

さらに、荒井良雄によると、シェイクスピアの『ヴェニスの商人』（*The Merchant of Venice*, 1594）の登場人物、ユダヤ人高利貸しで復讐の悪魔シャイロック³にも、赤毛のユダヤ人の原型を見て取ることができるという。

『ヴェニスの商人』の初演の日付ははっきり分らないが、一五九八年に作品登録が行われた記録があり、ミアーズの本にもこの喜劇の名前がのっているので、それ以前、つまりもっとも

早い創作年代と推定される一五九四年以後に上演されたわけである。(中略)一六六四年にトマス・ジョーダンという俳優が出版したバラッドの中に、赤ひげをつけ、あごがそりあがり鉤鼻をしたシャイロックの姿が歌われている。(中略)とにかく舞台に登場するユダヤ人を赤毛のかつらとひげをつけ、鉤形の鼻をしたグロテスクな人物として演じる伝統のあったことは確かである。(荒井 222-24)

ここでシャイロックが復讐の悪魔であるということを踏まえると、キリスト教徒へのユダヤ教徒の復讐とウェイクフィールドの妻への奇行とを関連させる読みは可能なのだろうか。このウェイクフィールドの奇行が妻への復讐のように思えるが、一見するとその動機は見当たらない。しかし、ウェイクフィールドが妻と初めて通りでぶつかったときの描写に、妻は英国国教会の祈祷書を持っていたことが書かれており、ユダヤ教徒とキリスト教徒という対立構図が見えなくもない。

ウェイクフィールドの「変身」によって明らかになるユダヤ表象について考えると、さらに一つの疑問が湧いてくる。「赤毛」と「彷徨えるユダヤ人」の伝統的な表象について確認できたが、ウェイクフィールドは熟考の上、「赤い髪と鬘とユダヤ人の古着屋の袋から様々な服を選び」着用・変装している。語り手は新しいシステムが確立した以上、後戻りは難しいと述べている。すると、なぜウェイクフィールドは、その変装によって、ロンドンの都会の雑踏のなかでは、誰にも気づかれないという確信を持つことができたのだろうか。

松村昌家はチャールズ・ディケンズ (Charles Dickens, 1812-1870) の『オリヴァー・ツイスト』(Oliver Twist, 1837-38) に登場する、ユダヤ人フェイギンの悪魔的イメージを作り出す際に、ディケンズがまさしく「赤い髪と赤いひげの古着商人」としてフェイギンを描いていることを指摘している。

しかし、時系列で考えると、『オリヴァー・ツイスト』は1837年に出版され、ホーソーンの「ウェイクフィールド」は1835年の *New England Magazine* に掲載されており、ホーソーンがこのユダヤ表象について、ディケンズのフェイギンをお手本にしていることにはならない。すると、この「狡猾な赤毛の古着商人」というイメージはどこからきたものなのだろうか。

松村によると、実際18世紀初頭には古着屋のユダヤ人たちがロンドンの街頭で商売をしており、「赤毛の古着商人」はユダヤ人のステレオタイプになっていたことが指摘されている。

18世紀初頭にはすでに、ロンドンの街々にユダヤ人たちの「オー・クロ！」(“O’Clo!”=Old Clothes!)という単調な叫び声が聞こえていたようである。(中略)もちろん品物を入れる大きな袋は不可欠だが、特に際立ったのは、裾のだぶついたフロック・コートと頭に載せた三重の帽子と手にもった一箇の帽子、そして肩まで垂れ下がった毛髪と長いひげであった(図1)。この格好は、その異様さゆえに長いあいだにわたって一種の固定観念と化し、あとから述べるように、風刺が専門の『パンチ』などではユダヤ人そのものの表象として、一つのステレオタイプを形づくるようになる。(松村 213-14)

さらに、松村は「怪しげな格好のユダヤ人古着商人がロンドンの街を隈なく歩き回っていた」こと、そしてその数が千人にものぼったことで、ユダヤ人への偏見が増幅されていたことや、「この[下層の]ユダヤ人たちの表向きの主な仕事は古着商であるが、同時に盗品の故買も行っている。またにせ金づくりも稀ではない」という『イギリス通信』のなかに見られるユダヤ人の説明も補足している。「千人にも及んだロンドンの古着商人が、19世紀半ば頃までには約半数までに減った」とは言え、このことから、ステレオタイプ化された「ユダヤ人の古着商人」というイメージが一般的に浸透していたことは間違いなく、ウェイクフィールドの変身のヒントになったことも説明できるだろう。また、ヘンリー・メイヒューの路上のユダヤ人に関する以下の説明もこの疑問を解決する一助となる。

十八世紀のあいだにユダヤ人に対する国民の反感がひじょうに高まった。とは言え、一般大衆はユダヤ人を、古着を集めたり売ったりするそんなにひどくはない仕事をしている人間として認識している以外、ほとんど何も知らなかったのだ。(メイヒュー 76)

ウェイクフィールドの思惑通り、ウェイクフィールド夫人は夫とすれ違っても全く気付かない。すっかり変装に成功したウェイクフィールドだが、妻に思ったほどの動揺が見られないと分かる。逆に意固地になり、妻が死ぬほど怯えぬ限り戻る気はないのである。徐々に、妻に異変が感じられるようになるが、夫の失踪後三週目になると、自宅に薬剤師が訪問し、その翌日にはドアノッカーに音消し布が巻かれている（“Next day, the knocker is muffled.”）(IX 136)。ドアノッカーに布が巻かれている状態は何を指しているのか。ジョン・リードによると、“[I]t was customary in Victorian times to muffle door knockers when there was illness or death in a house.” (Reed 8) というように、これはヴィクトリア朝の習慣で、家に病人または死人がいることを知らせるものとして機能していたようである。つまり、妻の容体の悪化がウェイクフィールドの目にも明らかになる。その日の夕方に「葬式の前触れとおぼしき医者」が姿を現すが、それでも、ウェイクフィールドは帰還しない。しかし、2、3週間経つと、妻は快復に向かう。語り手が述べるように、これを機に、妻の心の中から夫は消えたことが暗示されている。

それから10年後、祈祷書を持って教会に向かう恰幅のいい未亡人とやせ細った夫がじかに接触し、二人は立ち止まり顔を見合わせ、互いの目をじっと覗き込む。しかし、妻は祈祷書を開いたまま教会の中に、一方ウェイクフィールドは凶暴な顔つきで自分のベッドに身を投げ、激しく叫ぶ。語り手は、ウェイクフィールドの置かれた状況を次のように説明する。

He had contrived—or, rather, he had happened—to dis sever himself from the world, to vanish, to give up his place and privileges with living men without being admitted among the dead. The life of a hermit is nowise parallel to his. He was in the bustle of the city as of old, but the crowd swept by

and saw him not; he was, we may figuratively say, always beside his wife and at his hearth, yet must never feel the warmth of the one nor the affection of the other. (IX 138)

ウェイクフィールドは、自ら世間から断絶したことにより、「死者の仲間に加わることを許されぬまま」、家庭の炉の暖かさや妻の愛を感じることを自ら放棄してしまったのである。

彼はいまでも「我が家」と呼んでいる家に「もうすぐ戻ろう」と言い続けて 20 年、ようやくその時が訪れる。ウェイクフィールドは熟年を迎えた自分を妻が両手を上げて喜んで迎え入れてくれると思っているが、語り手は「それはとんでもない誤り」だと一蹴している。ヴィクトリア朝時代の平均寿命が 40～45 歳だということも考え合わせると（増田 3）、夫婦ともに死を意識する頃であらう。20 年前と同じ秋の夕暮れ、ウェイクフィールドの帰還の場面を確認しよう。

One evening, in the twentieth year since he vanished, Wakefield is taking his customary walk towards the dwelling which he still calls his own. It is a gusty night of autumn, with frequent showers, that patter down upon the pavement, and are gone, before a man can put up his umbrella. Pausing near the house, Wakefield discerns, through the parlor-windows of the second floor, the red glow, and the glimmer and fitful flash, of a comfortable fire. On the ceiling, appears a grotesque shadow of good Mrs. Wakefield. The cap, the nose and chin, and the broad waist, form an admirable caricature, which dances, moreover, with the up-flickering and down-sinking blaze, almost too merrily for the shade of an elderly widow. At this instant, a shower chances to fall, and is driven, by the unmannerly gust, full into Wakefield's face and bosom. He is quite penetrated with its autumnal chill. Shall he stand wet and shivering here, when his own hearth has a good fire to warm him, and his own wife will run to fetch the gray coat and small-clothes, which doubtless she has kept carefully in the closet of their bedchamber? No; Wakefield is no such fool. He ascends the steps—heavily!—for twenty years have stiffened his legs since he came down—but he knows it not. Stay, Wakefield! Would you go to the sole home that is left you? Then step into your grave! The door opens. As he passes in, we have a parting glimpse of his visage, and recognize the crafty smile, which was the precursor of the little joke, that he has ever since been playing off at his wife's expense. How unmercifully has he quizzed the poor woman! Well; a good night's rest to Wakefield! (IX 139-40)

グロテスクな妻の影のダンスの解釈をめぐっては、大場厚志の心理学的アプローチの解釈によると、ウェイクフィールドの帰還は、「グレートマザー」すなわち母なるものへの帰還であり、ウェイクフィールドの退行を暗示していることになる（大場 25-27）。

ここで、「家庭」の象徴である暖炉の火の明滅に合わせて踊っているように見える影の描写に再度注目してみたい。一見すると、寡婦としての妻が一人で「陽気に」ダンスを踊っている場面が想像される。しかし、「愛・豊穡・生命」を象徴する炉（hearth）が明滅している状況とは一体何を指

しているのだろうか。『イメージ・シンボル事典』によると、「たきつけや燃え方が不規則なのは、家人の生命に同様の異常が起こる前兆」(321-22)であることから、その解釈を踏まえると、今まさに妻の命の灯が消えようとしていると考えられないだろうか。天井に「グロテスクな影」が映るのは、妻が文字通り踊っているのではなく、その部屋に横たわっている彼女の体の部位が暖炉の光の明滅により、大小揺れながら天井に影として映し出されていることになるのではないかと推察される。また、「影」は「肉体でもなく魂でもなく、その中間に位置(し、肉体と同じような姿と特質をもち、魂を包み込むとされる。死後冥界に入るのはその人の影である)」(571)するもので、妻が息を引き取ろうとしている「ホーム」は「墓」に変貌を遂げようとしていることを読み取ることができよう。語り手も、足取り重く階段を上るウェイクフィールドに対して、「ウェイクフィールド君、止まるんだ！きみに残された唯一の家に行くつもりと言うのか？それなら、自分の墓に行くがいい！」と言っている。彼にとっての「ホーム」が「墓」に変わる瞬間を彷彿とさせる。つまり、この後、ドアが開くところで語り手はウェイクフィールドを追うのを辞めるため、我々読者はその後のウェイクフィールドについては知る由もない。

しかし、雨に濡れたウェイクフィールドは、妻が今なおクローゼットに大切にしまってくれている「灰色のコートと半ズボン」を取ってきてくれると願い、「重い足取りで」階段を上っている。

Shall he stand, wet and shivering here, when his own hearth has a good fire to warm him, and his own wife will run to fetch the gray coat and small-clothes, which, doubtless, she has kept carefully in the closet of their bedchamber? No! Wakefield is no such fool. (IX 140)

一つ、確認をしなければならないが、“the gray coat and small-clothes”の“small-clothes”はNorton版のテキストの注釈では、“breeches”と説明されている。breechesの意味は「(ひざ下でしめた乗馬用・宮廷用礼服の)半ズボン」のことである。しかし、国重純二訳や柴田元幸訳などを参照すると、翻訳では「下着」と訳されていることがある。

“small-clothes”を下着と解釈することで、妻が雨に濡れた夫のために下着を取りに行くという夫の願望から、妻に対して母性的な愛を求めるウェイクフィールドの幼児性が際立つという解釈が成り立つ。しかし、20年も妻を苦しめた夫ウェイクフィールドに対して、妻の許しや愛が与えられるのだろうか。たしかに、短編「利己主義、もしくは胸中の蛇」(“Egotism: or, the Bosom Serpent” 1843)では、夫エリストンが妻ロジーナに許しを請い、嫉妬や利己主義を捨てたことで救われる。この場合のように、ウェイクフィールドの妻も夫を許してくれると解釈されるのだろうか。また、「結婚の弔鐘」の老夫婦のように虚栄心を捨てたことで、ウェイクフィールド夫妻も永遠に祝福されるのだろうか。いや、ウェイクフィールドが「利己主義」や「虚栄心」を捨てたと解釈するには疑問が残る。

また、ヴィクトリア朝時代の男性の下着は、年間通して、足首まである長い下着が一般的だったという。そのことから、半ズボンが下着であるとは考えにくいのではないだろうか。

ヴィクトリア朝の寝室は寒かった。男性なら寝間着を脱いですぐに肌着とドロワーズを身につけていたはずだ。肌着は袖なしの場合もあったが、大抵は手首まで腕全体を覆うものであった。暖かさこそが最優先。(中略) ドロワーズもまた、防寒目的ではいていた。長さは足首まであり、ウエストと裾でボタンを留めるか、平たい紐を締めるかして冷気を締め出す。(グッドマン 41)

ウェイクフィールドが、妻が“the gray coat and small-clothes”をクローゼットに大切にしまっていると想像するのであれば、“small-clothes”は“breeches”「礼服の半ズボン」、つまり盛装の服だと解釈するのが自然ではないだろうか。中井長子によると、「18世紀後半になると、イギリス風の毛織物製の上着フロック・コート (frock coat 英) が盛装にも広がった。」(中井 485-86) という。また、その礼服は18世紀にフランスからイギリスへ渡り、イギリスでも流行し、ヴィクトリア朝の間も好まれて着用された男性の盛装で、その後、現在の長いズボンのスーツ・背広に変わっていったという歴史がある。

つまり、このコートと半ズボン一式は、おそらくウェイクフィールドにとって大切な晴れ着と言えるもののだろう。その盛装用の服を妻が夫のために取りに行くというのは、彼の「虚栄心」がいまだに消えていないことの証しではないだろうか。事実、彼にはあの「狡猾な笑み」が、つまり20年前に家を出て行った時と同じあの笑みが浮かんでいたことを考え合わせると、“the gray coat and small-clothes”が彼の虚栄心を象徴していることになるだろう。そう考えると、この夫婦に待ち受けるのは幸せな結末なのだろうか。

作品冒頭では夫が「死ぬまで愛情豊かな夫」になったと書かれているが、語り手が読者に文字通り受け取ることを期待しているとは考えられない。結末で、語り手は、彼の失踪について「幸せな事件としておきましょう」と言い直し、それ以上ウェイクフィールドを追うことをやめ、教訓を導き出すことでこの物語の幕を下ろす。したがって、この結末には、ウェイクフィールドのような罪意識のない人間に対する作家ホーソーンの救いの眼差しは感じられない。彼にはその罪の報いが待っているかのように、「彼は、妻を犠牲にしてその冗談を演じつづけてきたのです。哀れな女性をからかいつづけるなんて、何という無慈悲な男でしょう！ まあい、ウェイクフィールドに一夜の休息を」と語られる。

ウェイクフィールドの無慈悲さを象徴する場面として、失踪後3週間が経った頃、妻の命が危険に晒されたとき、彼は喜びに似た興奮を覚えたという描写があった。それでも妻のもとに帰らなかった無慈悲なウェイクフィールドが、20年後、天井に映った妻のグロテスクな影のダンスを見て、なぜ帰還を決意したののだろうか。妻のグロテスクな影のダンスが、彼には妻の死期が迫っている兆候として映り、それにより帰還を決意したのであれば、彼にとって、監視する対象が存在しなくなること、自身の存在意義も消えてしまうことを無意識のレベルで察知したとも考えられる。

以上のことから、命の灯が消えようとしている妻のいる「ホーム」が「墓」に転じる可能性を読

み取ることできると考えられるが、ウェイクフィールドの場合、夫婦が共有する永遠のホームとしての墓という解釈は成り立たないだろう。

ウェイクフィールドは20年間妻を観察して一体何を発見したのだろうか。帰還したウェイクフィールドについて結末は詳細に語られず、結局、彼は妻を覗き見る行為を通して何も発見できなかったような印象を与えている。ウェイクフィールドは他者の中に自己投影し、自分の存在を確認しようとするが、妻の中に自分が存在しているのか不確かなままであった。ホーソンはこの作品を通して人間の孤独の問題を描き出しているが、ポール・オースター（Paul Auster, 1947-）の『幽霊たち』（*Ghosts* 1986）においても、他者を覗き見た結果、何も知りえないということが描かれていることと重なる。ホーソンと同時代の作家エドガー・アラン・ポー（Edgar Allan Poe, 1809-1849）の短編「群衆の人」（“The Man of the Crowd” 1840）においても、追跡した他者について何一つ理解できるものはなかったとして、追跡を断念する。都会の雑踏の中で人間が陥る感覚、つまり、自己の存在の不確かさや相手の得体の知れなさといったものが、個人が大衆化していく無名性の問題へとつながり、現代にも通じるテーマである。

ホーソンはシステム（system）という言葉を何度かこの作品で用いているが、以下の結末の教訓を見てみよう。

Amid the seeming confusion of our mysterious world individuals are so nicely adjusted to a system, and systems to one another, and to a whole, that, by stepping aside for a moment, a man exposes himself to a fearful risk of losing his place for ever. Like Wakefield, he may become, as it were, the Outcast of the Universe. (IX 140)

ウェイクフィールドは夫婦という家庭の「システム」に適合することを拒絶したが、ホーソン自身、妻ソファイアとの結婚がなければ、「システム」から逸脱していたかもしれない。つまり、誰もがウェイクフィールド、すなわち「宇宙の追放者」に陥る可能性があることを危惧していたと考えられる。

ホーソンは、1840年10月4日付けのソファイア宛ての手紙の中で、それまで独身時代の自分は孤独の部屋に監禁され、他の存在と混じり合うことの意味を知らない実態のない影のごとき存在であったが、伴侶を得て、現実という豊かな世界の意味を発見したと以下のように伝えている。

Ownest, in the times that I have been speaking of, I used to think that I could imagine all passions, all feelings, all states of the heart and mind; but how little did I know what it is to be mingled with another's being! Thou only hast taught me that I have a heart – thou only hast thrown a light deep downward, and upward, into my soul. Thou only hast revealed me to myself; for without thy aid, my best knowledge of myself would have been merely to know my own shadow – to watch it flickering on the wall, and mistake its fantasies for my own real actions. Indeed, we are but shadows-we are not

endowed with real life, and all that seems most real about us is but the thinnest substance of a dream-
till the heart is touched. That touch creates us – then we begin to be – thereby we are beings of
reality, and inheritors of eternity. Now, dearest, dost thou comprehend what thou hast done for me?
 And is it not a somewhat fearful thought, that a few slight circumstances might have prevented us
 from meeting, and then I should have returned to my solitude, sooner or later (probably now, when I
 have thrown down my burden of coal and salt) and never should have been created at all! But this is
 an idle speculation. If the whole world had stood between us, we must have met – if we had been
 born in different ages, we could not have been sundered. (XV 495-96)

つまり、影にすぎない人間が心と心が触れあうことにより、その感動によって存在を始め、永遠の継承者となるという真理をホーソーンは伝えている。「ウェイクフィールド」の語り手が述べたように、「個々の人間は実に見事にひとつの組織 (a system) と溶けあい、その組織は別の組織と溶け合い、更に全体と溶け合っているので、一瞬でも脱線すれば、永遠に自分の居場所を失うという恐ろしい危険に自らを晒すことになる」のだ。人間同士の絆を物語る作家ホーソーンが希求した家庭像は、個と個が家庭というシステムに溶け合うことで、影ではなく実体として生を実感し、共同体というシステムを形成する一員としての個に期待を向けていたのではないだろうか。

【付記】

本稿は、日本ナサニエル・ホーソーン協会関西支部例会 (Zoom によるオンライン開催、2022 年 9 月 10 日) において口頭発表したものに加筆、修正を加えたものである。

【注】

- ¹ ホーソーン作品からの引用は、すべて、オハイオ州立大学版ホーソーン全集、すなわち William Charvat et al., eds., *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, 23 vols. (Columbus: Ohio State UP, 1962-94) からである。引用文献において全集は CE と表記し、そのあとに巻番号とページを記した。なお、引用の下線部は全て筆者によるものである。日本語訳を使用した際、『ナサニエル・ホーソーン短編全集 (I) (II) (III)』国重純二訳 (南雲堂、1994 年、1999 年、2015 年) を参照した。
- ² 筆者はこの点に注目し、日本ナサニエル・ホーソーン協会九州支部例会 (於 福岡大学、2008 年 11 月 29 日) で、「ホーソーンとポール・オースター：「ウェイクフィールド」を中心として」というタイトルで、『アメリカの逃げ出した男性の神話』の系譜をアーヴィング、ホーソーン、オースターの各作品を考察し、都市が生み出すアイデンティティの問題と絡めて、アメリカン・ルネサンス作家とオースターの作品について考察した。
- ³ ホーソーンが『イングリッシュ・ノートブックス』(*The English Notebooks*) に記している、1856 年 4 月 13 日付の日記に、ロンドン市長の公邸で開催された晩さん会で出会ったユダヤ人夫

妻の言及には、夫の醜さの描写とユダヤ人に対する嫌悪感をシャイロックという人物像に凝縮させている。

【引用文献】

Auster, Paul. *The New York Trilogy*. New York: Penguin Books, 1990.

Erich, Gloria. *Family Themes and Hawthorne's Fiction: The Tenacious Web*. Rutgers, The State University, 1984. [『蜘蛛の呪縛－ホーソンとその親族』丹羽隆昭・大場厚志・中村栄造訳、開文社、2001年。]

Hawthorne, Nathaniel. *Mosses from an Old Manse*. Vol.10 of CE. 1974.

———. *The American Notebooks*. Vol.8 of CE. 1980.

———. *The English Notebooks*. Vol.21 of CE. 1980.

———. *Mosses from an Old Manse*. Vol.10 of CE. 1974.

———. *The letters, 1813-1843*. Vol.15 of CE. 1987

———. *The Scarlet Letter*. 1850. Vol.1 of CE. 1962. [『完訳緋文字』八木敏雄訳、岩波書店、1999年。]

———. *The Snow-Image and Uncollected Tales*. Vol.11 of CE. 1974.

———. *Twice Told Tales*. Vol.9 of CE. 1974.

———. “Wakefield,” *Nathaniel Hawthorne's Tales*. Ed. James McIntosh. New York: W. W. Norton, 1987.

Herbert, Thomas Walter. *Dearest Beloved: The Hawthornes and the Making of the Middle-Class Family*. Berkeley: U of California P, 1993.

Millington, Richard H. *The Cambridge Companion to Nathaniel Hawthorne*. Cambridge: U of Cambridge P, 2004.

Reed, John R. “Dickens and personification” *Dickens Quarterly*. Vol.24 No.1 (March 2007). U of Johns Hopkins P, pp.3-17.

荒井良雄「シェイクスピア劇主要人物役柄研究・第一部シャイロック」『学習院大学文学部研究年報 11』、1965年、203-33頁。

入子文子『複眼のホーソン』小鳥遊書房、2022年。

———.『ホーソン・《緋文字》・タペストリー』南雲堂、2004年。

オースター、ポール『幽霊たち』柴田元幸訳 新潮社、1989年。

大場厚志・小久保潤子・舌津智之・西谷拓哉「ウェイクフィールドを読み直す」『フォーラム』No.10、2005年、61-85頁。

大場厚志「グロテスクな影のダンス－「ウェイクフィールド」の結末をめぐる」『フォーラム』No.7、2001年、17-34頁。

グッドマン、ルース『ヴィクトリア朝英国人の日常生活－貴族から労働者階級まで上』小林由果訳

- 原書房、2017 年。
- 河野徹『英米文学のなかのユダヤ人』みすず書房、2001 年。
- 中井長子「背広ができるまで 第4回」『繊維製品消費科学』46(8)、2005 年、485-89 頁。
- 丹羽隆昭『恐怖の自画像－ホーソンと「許されざる罪」』英宝社、2000 年。
- フィードラー、レスリー『消えゆくアメリカ人の帰還－アメリカ文学の原型Ⅲ』渥美昭夫・酒本雅之訳 新潮社、1989 年。
- フリース、アト・ド『イメージ・シンボル事典』荒このみ（他）訳 大修館書店、1984 年。
- ポー、エドガー・アラン『黄金虫・アッシャー家の崩壊 他九篇』八木敏雄訳 岩波書店、2006 年。
- ホーソン、ナサニエル『ナサニエル・ホーソン短編全集 (I) (II) (III)』国重純二訳 南雲堂、1994 年、1999 年、2015 年。
- 『ウェイクフィールド／ウェイクフィールドの妻』柴田元幸訳 新潮社、2004 年。
- 増田秀男「ディケンズ時代の女性 (2)」『文芸研究』75、1968 年、1-21 頁。
- 松村昌家「ヴィクトリア朝のユダヤ人像：ステレオタイプの成り立ち」『大手前大学人文科学部論集 3』、2002 年、211-27 頁。
- メイヒュー、ヘンリー『ヴィクトリア時代ロンドン路地裏の生活誌 (下)』植松靖夫訳、原書房、2011 年。