

かのやうにの庭

——ホーソン「ラパチーニの娘」論——

岩 田 強

一人の作者が百篇のコメントを書いて、その百篇のモラルがそれぞれ別物であっても、とんとさしつかへない。むしろ、読者は作者の豊饒なる浮気ぶりに喜んで拍手するであろう。コントの世界では、肝腎なことは出来ばえである。首尾よく花火が揚ったら、その他のものは切り捨てられる。

石川 淳「文学大概」

ホーソンは「ラパチーニの娘」⁽¹⁾のなかでかのようにas isという表現を多用している。全体で三十七頁の作品中に二十三回、ならすと一・六頁に一度の割合になる。この数字を、同じ時期に書かれ、主題的にも共通点のおおい「瘧」や「美の芸術家」と比較してみると、前者は二十一頁中七回で三・〇頁に一度、後者は二九頁中に十二回で二・四頁に一度であって、「ラパチーニの娘」では前者の一・九倍、後者の一・五倍の頻度でかのようにが用いられている。

ところで、いま挙げた数値は全編をひとしなみに扱った単純平均であって、作品をいくつかの部分にわけて各部分でのかのやうにの使用頻度を調べてみると、さらに興味ぶかい事実がわかる。この作品には二頁からなる前書が

ついでに、その前書をのぞいた三十五頁が物語の本体をなしているが、その物語の本体を出来事の起こる場面ごとに分け、各場面に費やされている頁数、各場面でのかのようにの使用頻度を表にしてみると次のようになる。表中のGはジョヴァンニ、Rはラパチーニ、Beはビートルリーチエ、Baはバツリョーニを表している。

	前書	場面	事件	頁数	頻度
一	Gの部屋	G、R庭を見下ろす。異様な植物群。手袋とマスクをしたR、素手のBe、翌朝の脱神秘。	五・七	六	
二	Ba訪問	G、BaからRについての情報をうる。	二・五	〇	
三	Gの部屋	G、R庭にBeを見る。蜥蜴、蝶の死、萎れる花束。Gの性格と心理。	四・五	四	
四	路上	G、Baと対話。Rを見掛ける。	二・五	一	
五	Gの下宿	G、R庭への秘密の入口を知る。	二・五	一	
六	R庭	G、Baと相識、親交を重ねる。	六・〇	八	
七	Gの部屋	Ba来訪。毒女の話。	三・五	〇	
八	Gの部屋	G、Beの毒性をためす実験を決意。自分の被毒に気づく。	二・〇	一	
九	R庭	Be、自分の毒性を認める。解毒剤。Beの死。	六・〇	〇	

表を見ると、かのように用いられている場面にはつきりした偏りがあることに気付くだろう。かのように用いられているのは、大学生ジョヴァンニ・ガスコンティが下宿屋の二階の自室から隣家ジャコモ・ラパチーニ博士（植物毒の権威で毒の木の栽培者）の庭園を見下ろしている場面(一)、(三)か、下宿屋の女将からラパチーニ庭への秘

密の入口を教えられる場面(五)か、ラパチーニ庭でビアトリーチエと会っている場面(六)か、いずれにせよ、ジョヴァンニがラパチーニ庭とかかわる場面に集中している。ジョヴァンニがピエトロ・バッリョーニ(ラパチーニの学敵でパドゥア大学の医学教授)と会話をかわす場面は作中に三度(二、(四)、(七))あるが、かのように一度しか用いられていない。また、ラパチーニ庭とかかわりのある場面であっても大詰の場面では、場面(八)の冒頭で一度用いられたあと約八頁にわたってかのようにには使用されていない。

なぜかのようにがこのように際立って偏在しているのか、それはたまたま偶然そうなたただけなのか、それともその偏在にはなにか意味はあるのだろうか。

この問に答えるためには、作中のかのようにがどういう性格をもっているのかを確認する必要がある。引例して検討してみよう。

(引用二)

かすかなコポコポという音が若者の窓に昇ってきて、あたかもその泉が、絶えることなくまたあたりの有為転変に氣をとめることもなく、おのれの歌をうたっている不滅の靈魂であつて、その傍らではとある世紀がその靈魂を大理石で象つたというのに、壊れやすいその飾り部分をべつの世紀が地面にまき散らしているかのように彼に感じさせた。

(九四―五 傍線論者、以下同様)

これは主人公のジョヴァンニ・ガスコンティが下宿屋の二階の自室から隣家の庭をはじめて見下ろし、往時をしのばせる毀れかけの泉水盤に目をとめたときの印象を叙したもので、前書の二例をのぞけば作中最初にかのようにが出現する箇所であるが、作中のすべてのかのようには次の二つの性質を共有していて、引用一にもそれが刻印され

一つはジョヴァンニの空想性である。大方の読者は、「かのように彼に感じさせた」という言い回しのせいで、傍線部で語られていることはジョヴァンニの意識に属するものであるらしい、と解釈するであろう。すなわち、泉水を見て「不滅の靈魂」を連想したり、各世紀を彫刻家に譬えて泉水盤に刻まれた時間の経過を表現したりしている主体が語り手ではなくジョヴァンニであると読むわけで、その場合、それらの連想や比喻に含まれている誇張や過剰さはとうぜんジョヴァンニのものだということになる。しばらく後の場面（一〇五）で語り手が解説しているように、彼は「活発な空想力」の持ち主なのだ。ジョヴァンニは物語の劈頭で「自国の偉大な詩『ダンテの『神曲』のこと』に通じていなくもない青年」（九三）というふうには読者に紹介されているし、ジョヴァンニの下宿した古い大邸宅はかつてダンテが『地獄篇』のなかで言及したことのある人物の旧邸ということに設定されている。つまりホーソンはジョヴァンニを文学散歩などの好きなある種の文学青年を彷彿させるような若者として登場させたわけで、彼の意識傾向にもそれに見合う質を与えたのである。

ところで、かのようにという表現はそれ自体のなかに反実仮想をふくんでいる。「泉は不滅の靈魂であるかのようだ」ということは「泉は不滅の靈魂ではない」という反意をそれ自体のなかに内在させている。いいかえると、「泉は不滅の靈魂であるかのようだ」という表現を読んでも、泉がじつは何であるのかは分からない。一般的にいつて、「XはYであるかのようだ」という繫辞は、「XはYである」という繫辞とくらべて、主観性がつよく、事実にたいする無視ないし軽視を秘めているといえるだろう。

このような性質をもったかのようにながジョヴァンニの思考の特徴になっている。物語本体の二十一例のかのようになを細見してみると、すべてがジョヴァンニの思考に関わって用いられているのが分かるが、次に引用するのはジ

ヨヴァンニの意識にとつてのかのやうにの意味と作用をもつとも鮮明に示している例である。それはヨヴァンニがはじめてビアトリリーチェと身近で話をする場面(六)にてでくる。すでにこの時までにはヨヴァンニは、灌木の樹液を浴びて蜥蜴が悶死したり、ビアトリリーチェの息にあたつて蝶や花束が死んだり萎れたりするという不思議な現象を目撃しているが、それが事実なのかそれとも眼の錯覚なのか決めかねている。そこでヨヴァンニが遠回しにそのことに探りをいれると、ビアトリリーチェは興奮して、彼の眼で見たことよりも自分のという言葉を信ぜよ、と要求する。

(引用二)

彼女の顔付ぜんたいに熱氣が光り輝き、眞実の光そのもののやうにヨヴァンニの意識に射してきた。だが、彼女が話しているあいだ中、彼女のまわりの空気には、強く心地よい、だが名状しがたい嫌悪から若者が肺まで吸いこむ氣になりきれないある芳香が漂っていた。それは花々の匂いかもしれなかった。ひよつとしたらそれがビアトリリーチェの息で、その息が彼女の言葉に、あたかも彼女の心臓に浸したかのやうに、奇妙な豊かさを醸きこめたということはありえないことだろうか。目眩が影のやうにヨヴァンニを通りすぎて消えていった。彼には、その美少女の眼をとおして彼女の透明な魂が覗き見られたやうに思われ、もうそれ以上疑いも恐れも感じなくなつた。

(一一二)

事實はこんな風にヨヴァンニの傍らを通りすぎていく。このとき彼はビアトリリーチェの息が毒を帯びているという事實のすぐ間際まで接近していて、彼の本能「名状しがたい嫌悪」と彼の肉体「目眩」はその事實を直覺しているのだが、それにもかかわらずヨヴァンニが正しい事實認識に到達できないのはなぜか。おそらくそれはヨヴァ

アンニがもう一步踏みこんで事実肉薄すべきときに、ビアトリーチェの顔の紅潮を「真実の光」と比喻したり、「心臓のなかに言葉を浸たす」とか「眼窩のおくに透明な魂を幻視する」といった空想的修辭を紡ぎだすことに氣をとられて、冷静な觀察を怠るためである。引用文中の二重傍線をふした直喩へのように、や主觀的繫辭へと思われるは文字どおりのかのようにではないが、彼の思考の空想性を強める点ではそれと同じ働きをしていることは言うまでもない。「ふたたび彼は、その美しい少女と、泉のうえに宝玉のような花を垂らしている豪華な灌木との類似を觀察するというより想像したが、ビアトリーチェはその似よりを服の取り合せと色の選択との両方によつて高めようと、氣紛れな氣分を恣にしているように思われた。」(一〇二) 「觀察する」というより想像する」、これほどジョヴァンニの意識傾向を簡潔に言い表わす言葉はない。少女が灌木と似ていると思ひ込んだとたん、ジョヴァンニは根拠もなく少女もまた灌木と自分との似よりを自覺し、それを強調していると速断し、さらには彼女に「氣紛れな氣分」を勝手に押しつける。空想家の空想家たる所以は、どれだけ奔放な奇想が紡ぎだせるかというところではなくて、事実と空想の區別がつかない、あるいはつける習慣がないということにあるが、ジョヴァンニはまさにその意味において空想家なのである。物事についてそれが事実であるかのように空想するだけで、ほんとうに事実であるかどうかは確かめないというのが彼の習性なので、その空想のなかにどれだけ事実が混ざっていても、それらは氣付かれることなく見逃されてしまう。

さて、ジョヴァンニの空想性についてはこれで検証できたと考えてよいであろう。以上で考えてきたことを纏めてみれば、「ジョヴァンニの意識にはつよい空想性が含まれていて、彼はしばしば直喩や暗喩や主觀的繫辭をもふくめたかのようにの部類の表現を愛用するが、それらは彼の眼を事実から逸らせる作用をし、その兆候はすでに引用一にも見て取れる」ということになるであろう。

では、引用一から読みとるべきいま一つのこととはなんだろうか。それはこの作品の語り手の語り口の特質なのだが、ここにもかのやうにが微妙な、しかし決定的な影響をおよぼしているように思われる。

私たちはいままで引用一の傍線部をジョヴァンニの発想として扱ってきたのだが、厳密に考えていくと、そこにはある種の曖昧さがつきまとっていて、そのことはこの部分が直接話法で書かれている場合を想定してみればよく分かる。もし傍線部が直接話法の被伝達部であつたとすれば、その場合にはジョヴァンニの発想と用語がそのまま伝達されていると受け取れるが、現行の表現にはそれほどの再現性はないといわなければならないだろう。それでは間接話法かといえば、そう断定するにはジョヴァンニの息遣いと覚しきものが混入しすぎている。では扮役話法⁽²⁾かと考えても、伝達動詞的なものが介在しているから、純粹の扮役話法ともいいがたい。しいて言うとなれば、扮役話法にちかい間接話法ということになるであろう

このような形式上の曖昧さは傍線部の発想の主体を不分明にさせる。この部分は全面的にジョヴァンニの意識に帰属しているのか、それとも伝達者（語り手）の編集を経ているのか、もし編集を経ているとすればその程度はどのぐらいか、「時という彫刻家が不滅の靈魂に泉水盤という形象をあたえる」という着想だけがジョヴァンニのもので、用語の選択等は語り手のものなのか、それとも用語の選択等にまでジョヴァンニの意識が反映していると解釈すべきなのか。私は引用一を読むたびに、上記のような割り切れなさに苛立たしい思いを強いられるが、これはおそらく私の読解不足という問題ではなくて、語り手の語り口そのものに内在する割り切れなさのせいなのである。言ってみれば語り手は傍線部の発想や表現の主体がジョヴァンニなのか自分なのか明確にせずに、それがジョヴァンニのものであるかのやうに語っているのである。

語り手にとってのかのやうにとはなにか、この問題はさらにつきつめて考えてみたほうがよさそうである。語り

手にとつてのかのようには、作中人物ジョヴァンニにとつてのそれとは、意味も役割もちがっているように思われる。引例して検討してみよう。

(引用三)

この科学的園芸家が道すがらに生えている灌木のひとつひとつを調べていく熱心さに勝るものはなかった。それはあたかもそれらの内奥の性質を研究して、それらの生成の本質にかんする観察をおこない、なぜ一枚の葉がこの形になり、もう一枚はあの形になるのか、そして、これこれの花は同じ花のうちでもなぜ色合と香が違うのかを発見しているかのように思われた。(中略)

彼は庭のなかを歩いてきて、大理石の泉のかたわらで濃紫の宝玉「毒の花のこと」を垂らしているあの壮麗な植物のところまで来ると、まるでこの美しさのすべては猛烈な悪意を隠すものにすぎないともいうかのよう

(九五—六)

(引用四)

彼女は生氣と健康と精力に溢れていて、それらの特質のすべてが、溢れるままに、処女の帯によって、いわば縛りつけられ、押し籠められ、きつく締めあげられているように見えた。けれども庭を見下ろしているうちにジョヴァンニの空想は病的になっていたにちがいない。というのは、その見知らぬ美人が彼にあたえた印象は、あたかもここにもう一輪の花がある、その花々とおなじように美しいが——それらのうちでもっとも美しいものよりさらに美しいが——それでもやはり手袋をつけずには触れられず、マスクをはめずには近づけない、そ

れら植物の、人間の姉妹がここにいるというようなものだった。

(九七)

大詰の場面でビアトリリーチェは、庭の中央の灌木はラパチーニ博士が有毒の植物を交配して創りだした猛毒の新種で、ビアトリリーチェは自分が生まれたのと同時に発芽したその毒の木の芳香を吸わされて成長したため、彼女自身が有毒化してしまったことを告白している。したがって、この大詰の種明かしを読んだあとで引用三、四を読みなおせば、それらのかのやうにの部分には相当の事実が含まれていたことが分かるのである。

だが、すでに見たやうに、ジョヴァンニにとっては、それらは空想のなかに緋い交ぜられた事実として気付かれることなく見逃されてしまう。言ってみれば彼にとってのかのやうには事実を見えにくくさせる眼の鱗である。

ここで私たちは次のやうな読者を想定してみよう。その読者はこの作品をはじめて読み、しかもまだ大詰までは読みすすでないとする。そのような読者にとって引用三、四の傍線部はどのやうに見えるだろうか。もちろんその読者にはその部分が事実を語っているか否かはまだ判断できない。その読者に分かることは、それが空想癖のつよいジョヴァンニによつて語られているということ、したがってその読者はそのまま真に受けるわけにはいかないうちという気持ちを多かれ少なかれ抱きながらこの部分を読むはずである。ということは、この読者にとつてもかのやうには眼の鱗として働いているということの意味する。

このことを語り手の側から考えるならばどうなるか。語り手は事実をまるでジョヴァンニの空想であるかのやうに語つて、読者の目を晦ましたということになるであろう。つまり語り手にとつてかのやうには読者をジョヴァンニとおなじ欺かれやすい位置におくための有力な武器なのである。

この語り手のかのやうにの態度はかのやうにという字句と不即不離の関係にあるけれども、本質的には同じもの

ではなく、かのように態度がかのようだという字句を用いずに表出されることもある。次にあげるのはその好例であろう。

庭を耕している人物、人間の労役のなかでもっとも素朴でもっとも汚れがなく、墮落以前の人類の始祖たちにとっても喜ばしい労働であったあの仕事をしている人物、のなかにこうした不安気な様子を見ることは、若者の想像力にとって妙に怖気をそるることだった。それでは、この庭は現代世界のエデンなのだろうか——そして、おのれの手で育てたものにこれほど危害を感じとっているこの男、彼はここのアダムなのだろうか。

(九六)

この引用文の末尾でラパチーニの庭をエデンの園に擬えているのは誰だろうか。「若者の想像力にとっては」という表現や、庭仕事をしている男を見ながら人類の始祖たちの労働に想いを馳せるという空想の質は引用の前半部がジョヴァンニの意識を反映しているように感じさせるから、末尾の問い掛けも語り手がジョヴァンニに扮役して語っていると解釈するのがひとまず順当であろう。

けれども、この空想と問い掛けは直接話法によってはっきりジョヴァンニに帰属させられているわけではない。それは扮役話法らしきものによって語られているのであって、そのため扮役話法につきものの発話の主体の曖昧化がおきており、どこからどこまでがジョヴァンニのもので、どこからが語り手のものか、究極的には決めがたい。見方を変えれば語り手は、あたかも自分がジョヴァンニであるかのように語ることによって、ラパチーニの庭を現代のエデンに擬えているかどうかについて、語り手自身の判断を語らずにすませているように見える。

ところで、語り手にこのような語り口をとらせているのは言うまでもなく作者のホーソンであって、したがって

ホーソン自身もまたこの問題について口を噤んでいると考えざるをえないであろう。従来数多くの評家たちがこの引用部の末尾に着目して、ホーソンがこの作品でエデン神話の焼直しを目論んでいると主張してきたが、そうした見解はホーソンのかのようにの態度を正當に理解していないように思われる。確立し流布している伝承は、作者にとつて、自己同一化すべき信条体系ではなくて、使うべき武器である。ホーソンがやろうとしていることは、その武器を利用して伝承自体のもつ幅と陰影を作品に添えることであつて、エデン神話についての彼自身の意見や感想を被瀝することではない。ホーソンの目的は倫理的というより実利的なのであつて、したがつて語り手にも倫理的潔癖さをあたえてはいない。

この作品の語り手は客觀的に事実のみを伝える語り手ではない。作中のラパチャーニ博士もバツリョーニもいずれも架空の人物で、したがつて二人のあいだの學問上の論争で前者が後者を凌いでいたということも現実の話ではないのだが、語り手は「もし読者が自分で判断したいと思うならば、パドゥア大学の医学部に保存されている、両者のブラック体の若干の論文を調べることを勧めたい」(二〇〇)と語つたりする。

彼はいわゆる〈信賴できない語り手⁽⁴⁾〉の一人なのであつて、積極的に読者の混乱や誤解を誘い出そうとすることもあるのである。たとえば、ジョヴァンニが超自然の現象を目撃する場面を語り手はどう語っているか。蜥蜴が灌木の花から滴った樹液をあびて痙攣死したように見えたとき、語り手はまず「ジョヴァンニの呻った葡萄酒が彼の感覚を狂わせていたのでなければ」(二〇二)という前置きをし、さらに、花柄から垂れたように見えた樹液について「彼の見詰めているその距離からでは、それほど微細なものはほとんど見えるはずがなかったのだが」と注釈を加え、そのあとビアトリッチェの息にあたつて蝶が落ちたように見えると「こんどばかりはジョヴァンニ・ガスコンステイの眼の錯覚でないはずはなかった」(二〇三)と駄目をおす。つまり語り手はそうした非現実的な現象がジ

ヨヴァンニの眼の錯覚かもしれないという常識的な解釈に読者を誘っているといえるが、じつをいえばラパチーニの庭では非現実が現実なのだから、語り手の上記の前置きや注釈や駄目押しは事実と反対の方向をむいているのである。この作品の語り手の語り口は発話の主体が語り手自身なのか作中人物なのかはつきりしないことがあるということはすでにくりかえし指摘したが、この部分の語り手もそうした鶴のような語り口を利用して、ジョヴァンニが誘い込まれる常識的な誤解に読者を誘っているのである。

もっともいままでに述べた例は語り手の信頼できなさのうちではむしろ見易い部類に属していて、語り手がもつと隠微な二枚舌を弄しているようにみえる箇所もある。たとえばすでに引いた引用四はその好例であろう。語り手はその中程でジョヴァンニの空想が「病的」になっていたことを認め、そう判断する根拠として引用の後半部で語られているジョヴァンニの空想——少女と灌木ははらからである——を挙げている。

だが「病的」なのはむしろ引用の前半部なのではないだろうか。この部分はビアトリリーチェの姿をはじめて庭上にみかけた直後にジョヴァンニの脳裏をかすめた想念を叙していて、ここでの「処女の帯」は、表面的な文脈では、ビアトリリーチェが衣服のうえから締めている帯紐を指しているだろう。けれども、「処女の帯のゆるめかた」といった常套句をみてもよく分かるように、「処女の帯」は純潔やさらには肉体そのものをも暗示するものであって、そのような表面下の文脈で読めば、このときジョヴァンニの性に餓えた眼はビアトリリーチェの衣服を透視して、「生氣と健康と精力」にみちた彼女の肉体に注がれていると解釈することができる。そのように考えなければ、「いわば縛り付けられ、押し籠められ、きつく締め付けられている」という加虐的な色合の濃い同義語をつみかさねていく心理的動機が理解できなくなるし、また「いわば」という言い訳めいた意味深長な一句の存在理由も説明できないからである。他郷の大学へ遊学してきたばかりの男子学生、親の監視の眼をはなれ、行動の自由を得たば

かりの大学一年生が異性にたいしてどんな夢想をはぐくみ、どれほど性的に過敏になっているかは洋の東西、古今を問うはずがない。したがってジョヴァンニが女性を渴望し性的な妄想を恣にしたとしても、それだけで彼を「病的」とよぶことはできないが、ヴィクトリア朝人の従兄であるホーソンが性欲にたいしてそうした率直な態度がとれなかったのは当然である。ホーソンは語り手に、まるでここには性欲の問題などないかのよう素知らぬ顔をさせ、「病的」の矛先をもつと無害な空想——少女と灌木ははらからだ——に転位させたのではないだろうか。

このような語り手のくだす価値判断については私たちはじゅうぶん用心して対応すべきであろう。たとえば語り手はジョヴァンニにたいして全体的に否定的な口吻をしめしている。ジョヴァンニは「ふかい心情」(二〇五)を持つておらず、「ある種の感情の浅薄さと性格の不誠実さの印」(二二二)の持ち主で、自分の美貌にたいしてナルシスティックな「虚栄心」(同上)を抱いており、大詰の場面では「おお、弱々しい、利己的な、下劣な精神よ」(二二六)と徹底的に断罪されている。

けれどもその一方で、ジョヴァンニがビアトリ・チエに魅きつけられていき、やがて彼女に騙されたと感じて難詰するという顛末がきわめて自然だと感じさせる要素もすっかり書きこまれている。いいかえれば、ジョヴァンニ個人の性格の欠陥よりも、青年期の人間一般の弱さをこそ思い浮べるべきだと読者に感じさせる要素が作中には充滿している。たとえば、ジョヴァンニが下宿屋の女将の手引きでラパチャーニの庭へ忍びこんでいくときの心理はどのように描かれているか。彼はまず女将の誘いの背後にラパチャーニ博士の差し金があるのではないかと疑うが、ビアトリ・チエに会えるかもしれないという期待のために立ち止まって熟慮することができない。「彼女が天使なのか悪鬼なのかは問題ではなかった。彼は彼女の領域に引き返しがたく入りこんでいたのであつて、たえず輪を狭めてきりきり舞いさせながら、予知しようとしないうちに結末にむかつて彼を押しやっていく旋に従わなければならなかつ

たのだ。だが、奇妙な話だが、彼の側のこの激しい関心は妄想なのではないか——それは、訳のわからない立場に突き進もうとしているいまの自分を正当化できるほど、ふかく積極的な性質のものなのだろうか——たんにそれは、彼の心情とはほんのかすかしかな、あるいはまったく結びつかない、若者の頭脳のつくりだす空想にすぎないのか——という疑いがとっぜん彼をよぎったのだった」(二〇九) ジョヴァンニはなにかの罨がまちうけているかもしれないことをうすうす察知しているし、自分の執着がほんものの愛情ではなく、性の吸引にすぎないかもしれないことにもなかなかに気づいている。それにもかかわらず彼は踏みとどまることができないのであって、それは男と女の性という「おきて」が然からしむるからなのだ。ここには、我にもあらず女性に魅きつけられていく若い男性の普遍のすがたが間然するところなく描写されているといつてよい。

注目すべきことは、この一節には語り手の道徳的批判や価値判断がふくまれていないということである。つまり語り手は語り手然として〈解説〉をくわえるときにはジョヴァンニを酷評するのにはたいして、〈描写〉をおこなう場合には、衝動につきうごかされる青年の必然のすがたを、批判や判断をはなれて客観的にあつかうのであって、私たちはここでも語り手が例のかのようにの態度をとっていると感じざるをえない。すなわち、語り手は〈解説〉ではジョヴァンニを批判しているかのように振る舞いながら、〈描写〉においては彼を青年一般に普遍化することによって相対的な救拔を試みているのである。

ビアトリーチェの扱いにおいても、同じことが、ただし逆向きに、おこっている。ジョヴァンニはビアトリーチェを「幼児」(一一三)のような「素朴で、自然で、このうえなく愛情ぶかく誑りのない人間」(一二〇)であり、「彼女の性質にはやさしく女らしい特質がすべて備わって」(一一四)おり、その一方「愛の極致にたっし、愛の英雄的行為をなしうる力」(同上)も秘めていると考えているが、語り手はこのようなジョヴァンニの手放しの賛美

に修正をくわえようとはせず、むしろ同調しているように見える。

このような語り手のビアトリーチェ肯定の態度がもつともあからさまになるのは大詰の場面である。この場面でジョヴァンニは、耐毒力のある配偶者を手に入れるために意図的に自分を庭内におびきいれ、毒に感染させたのだらうとビアトリーチェを詰る。そしてその後で、彼女の体内の毒を除去したうえで結婚したいと言い、バッリョーニからもらった解毒剤をビアトリーチェに手渡す。ビアトリーチェはジョヴァンニの言葉にふかく傷つけられるが、自分の体内の毒を中和したいという願望より、愛するジョヴァンニのために解毒剤の効き具合をためす実験台になる心算で薬を服み、有毒化していた肉体そのものを破壊されて死んでいく。つまり語り手は、「弱々しく、利己的で、下劣な」ジョヴァンニと対照させて、ビアトリーチェの死をイエス・キリストのそれのごとき愛他的な死と〈解説〉しているのである。

だが、〈描写〉のなかから現われるビアトリーチェのすがたはそれほど無邪気でも清純でもないように見える。大詰の場面でジョヴァンニから難詰し罵倒されたとき、ビアトリーチェは「わたしはただあなたを愛し、しばらくあなたと一緒にいて、それからあなたの面影だけをわたしの心に残して、去っていったかどうかと夢見ていたのよ」(一二五)と自分を弁護する。彼女が潔白であるかどうかはこの言葉が真実かどうかにかかっているが、作中の〈描写〉のなかには彼女のこの必死の自己弁護を疑わせるものが描かれていないだろうか。

ビアトリーチェは灌木の毒が蜥蜴や蝶のような小動物ばかりでなく人間にとつても致命的であることを熟知していた。さもなくばジョヴァンニが灌木から花を一輪摘もうとしたとき、彼の手に翌朝まで指の痕が残るほどの力で彼をひき戻したはずはない。ところが場面(六)で、知り合いになるきっかけにジョヴァンニが二階の自室から花束を投げて贈ったとき、ビアトリーチェは「お返しにこの大切な濃紫の花をさしあげたいけれど、この花を空に投げ

ても、あなたには届かないでしょう」(二〇四)といっている。たとえ近くにいてもその猛毒の花をあたえることはできないことを承知のうえで、である。ビアトリ・チェは「ビアトリ・チェ・ラパチーニの唇から出る言葉は心の奥底からあふれる真実です。それは信じてくださっていいわ!」(二二二)と力説するが、彼女の言葉に綾がないわけではないことはこの一例をみただけでも分かるであろう。

そのうえ彼女は自分の息がジョヴァンニにとって毒になることも知っていたように見える。というのも、二人はふかく愛しあうようになっていったにもかかわらず、接吻はおろか抱きあうことすらないのである。彼女はたえず彼を「彼女の服がそよ風にあおられて彼に触れることすらない」(二一六)距離に遠ざけている。そしてジョヴァンニがその距離を踏みこえようとする「ビアトリ・チェはひどく哀しげで厳しくなり、そのうえ自分ながら身震いしたくなるような佻しい別離の表情をうかべた」(同上)のである。語り手は一言も〈解説〉していないが、ビアトリ・チェが自分の息の毒性を自覚し、ジョヴァンニを自分の息の届かぬところに遠ざけようとしているかのよう〈描写〉していると解釈せざるをえないだろう。

このようなビアトリ・チェ、植物毒の造詣がふかく医学部教授の職を襲う学力があると噂されているビアトリ・チェ⁽⁵⁾が、灌木の有毒な芳香がたえず漂っている庭でジョヴァンニと逢引きすることの危険にまったく気付かなかつたと考えるのは不自然であろう。むしろその危険にうすうす気付किながらも、ジョヴァンニとの逢瀬の楽しさに、その危険を意識の外におしやっていたと考えるほうが妥当であろう。この解釈があたっているとすれば、最後の場面でジョヴァンニに面罵されたとき、彼女は痛いところを突かれ、良心が疼いたはずである。「ええ、わたしを足蹴にしてちょうだい——踏み躪ってちょうだい!——殺してちょうだい! ああ、あなたのそんな言葉を聞いたあ

とでは、死なんてなんでしょう? でもわたしではなかったのよ! 山ほどの幸福がもらえても、わたしならそんな

ことはしなかったでしょう！」(二二五) この言葉のなかには、良心の悲鳴と女の手管の両方が纏れあっているように聞こえる。「殺してくれ」と叫んでいるのは自分の責任を暗に認める彼女の良心であろう。いっぽう自分の潔白さを疑われるぐらいならば死んだほうがましだと言い募って、ジョヴァンニの猜疑心に責任を転嫁しようとしているのは女の手管である。ジョヴァンニを毒で汚染させたのは父親のラパチーニ博士であって、自分はまったく関わりがないというビアトリチエの言葉は、綾のおおい彼女の言葉遣いを考慮にいれれば、額面どおりには受けとりがたいのである。

このように考えてみると、解毒剤をのむという彼女の行為も、彼女が主張し、語り手の〈解説〉が支持している自己犠牲や、裏切られた愛への絶望だけがその動機ではないように思われてくる。そこには罪滅ぼしや自己処罰という動機も加わっていたように思われるし、面当てという要素すら混ざっていたかもしれない。彼女の今際のきわの言葉は「おお、最初からあなたの性質のなかには、わたしの性質のなかより、もっと多くの毒があったのではなかったかしら？」(二二七)であって、私たちはその言葉にこもる怨みの調子を見逃すべきではない。ジョヴァンニにたいするホーソンの糾弾のみをこの言葉に読むことは、多義的な言葉の一面のみに光を当てるものだ。

ホーソンはこの作品を書くまえの一八三八年にメアリ・シルスビというコケットに翻弄され、『民主評論』の編集者であったジョン・オサリヴァンに決闘をもうしこんだことがあった。この決闘事件の詳細は伝わっていないけれども、オサリヴァンのなにかの言動に腹をたてたメアリが、それをホーソンに訴え、メアリに惚れていたホーソンが彼女の騎士役を買ってでて白手袋を投げたけれども、旧友のフランクリン・ピアースとジョナサン・シリーの説得によって彼女の言い分のおかしさに気付き、決闘の申し込みをとりさげた、というのがそのあらましのようである。ホーソンとオサリヴァンの交遊はすぐに回復し、ホーソンは同年の十一月にこの事件にかんする興味ぶかい

手紙をオサリヴァンに出している。その手紙によると、事件後ホーソンはメアリと絶交していたが、メアリから招待がきて彼女の家を再訪したことがあったようである。前後の経緯から考えて、その会見では自分のほうが彼女にたいして優位にたっていたと思うかもしれないが、事実はどうではなかった、とホーソンは書いている。「すべての栄光は彼女の側にありましたし、それも小さな栄光ではありません、だって、非道い目にあわされた男に非道いことをやったのは自分のほうだという気にさせたんですからね——それも例の問題「決闘事件のこと」はちよくせつ口に出してはいけないような気持ちにさせながら、ですよ——、そして、すごく威厳のある態度をとって僕を自分の望みどうりの距離に遠ざけ、それでいて、口論をしかけにくいような優しさをみせて、その威厳を中和させたのですからね」⁽⁶⁾ こうした女性の手練手管に苦しんだことのあるホーソンが、「ラパチャーニの娘」の語り手の歌いあげるビアトリリーチェの無邪気さや自己犠牲を文字どおりに信じていたとは思えがたい。⁽⁷⁾ ここでもホーソンはビアトリリーチェが聖女であるかのように言挙げしながら、その一方では、したたかと言えなくもない彼女の一面をさりげなく〈描写〉しているように見える。

さて、以上で見てきたように、かのように単に作中人物ジョヴァンニが愛用する表現というにとどまらず、語り手の語り口の特性でもあり、また、その語り手を操る作者ホーソンの叙述態度のそれにもなっている。ホーソンはジョヴァンニを否定するかのように断罪しながら、その人間的弱さを黙認しているかのようにでもある。ビアトリリーチェは表向き聖女であるかのように称揚されているが、彼女のエゴイズムも垣間見えるかのようにうだ。ホーソンは作中のあらゆる要素にたいしていわば片脚の体重しかかけず、かのようにの態度で接していると言っている。

私たちは本論の冒頭で、この作品ではかのようにという表現がたいへん偏った使われ方をしている、バツリョーニが登場する三つの場面（計九頁弱）ではただ一度しか用いられていないことを確認し、その理由の究明を本論の

課題としたのだったが、私の考えではこの問題もホーソンのかのようにの態度とふかく係わっている。

ピエトロ・バリョーニは四つの場面できつとびに点綴されるフラットな幅次の人物にすぎないが、それだけに作中での彼の役割は見易いのであつて、それぞれの場面でのわずかな発言を繋ぎあわせれば、かれの本質はすぐに炙りだせる。

バリョーニは最初に登場する場面(二)でジョヴァンニと酒をのみながら、「わしはビアトリーチェ嬢についてはほとんど知らんがね、ただ、ラパチーニは自分の学問をふかく彼女に教えこんだということだ、噂では彼女は若くて美しいそうだが、すでにもう教授の椅子を占めるだけの資格を備えているということだ。たぶん、あの父親は彼女をわしの椅子に座らせるつもりなのさ！」(二〇一)と洩らす。この物語の時代背景はおそらく十六、七世紀であり、その時代に女性が大学教授になることはありえない。したがつて、バリョーニの言葉の終わりの部分は、彼がビアトリーチェを教授職のじつさいの競争相手として警戒しているということではなく、たんなる冗談とうけとめるべきだろうが、酔余の冗談がかえつて思わず心底を露呈させることはよくあることだ。学問上の競争で後れをとっているバリョーニが、現在の地位を奪われる不安に苛まれ、また専門知識をもつ女性にたいするショーヴィニスティックな反感も加わつて、それが上記のような冗談となつて顕れたということはおおいにありうることだろう。⁽⁹⁾

つぎに、場面(四)で、バリョーニとジョヴァンニが路上で立ち話をしてるところへラパチーニが来合せて、ジョヴァンニをじつと見詰める。バリョーニはその表情からラパチーニがジョヴァンニを「ひとつの実験の題材」と見ていることを確信し、「まことに学殖ゆたかなラパチーニよ、たぶん、わたしは、おまえの夢にも思わぬところで、おまえの裏をかいてやるぞ！」(二〇八)とつぶやく。この言葉は、このときバリョーニがラパチーニにたいする復讐の妙手を思いついたことを暗に語つていて、前後を読み比べれば、「おまえの裏をかく」は、学問上でうけ

た屈辱を学問のうえで晴らすのではなく、相手の娘に危害をくわえるというねじまがった形で報復する、という意味にしかとれない。

さて、このような伏線を考慮にいれば、場面(七)でバリョーニがジョヴァンニに手渡し解毒剤が善意だけによって調合されたとは考えがたい。その解毒剤をビアトリッチェに服ませるように勧めるバリョーニの表向きの理由は、「父親の狂気が離反させてしまった尋常な自然の枠内に、この不幸な子供を連れもどすことも、もしかしたらできるかもしれない」(二一九)ということだが、その解毒剤がただの解毒剤でないことは、それを置いてジョヴァンニの部屋を出たとたんに「いずれラパチーニの鼻をあかしてやるぞ！」(同前)とバリョーニが北叟笑むのをみればわかる。彼が薬瓶に文字どおりの毒薬をいれておいたと解釈するのは行きすぎだとしても、解毒剤がビアトリッチェに毒として作用することをバリョーニが見越していなかったと考えるのも、逆様の行きすぎであろう。バリョーニにとっては、解毒剤が効いてビアトリッチェの毒性がきえても、解毒剤の逆作用で彼女が死んでも、どちらでもよかったのであろう。前者の場合でも、宿敵のラパチーニが長年をかけて築きあげた科学上の成果―毒の娘―を潰えさせることができるからだ。したがって、物語の大詰でのビアトリッチェの死はバリョーニの未必の故意によるものと見做されるべきで、だからこそ物語の最後でバリョーニが急に窓から顔をだして「ラパチーニ！ラパチーニ！で、これがあんたの実験の結論なんだね！」(二二八)と叫ぶとき、その声が「恐怖のまざった勝利の声音」(同前)になっているのである。この物語の閉じ方は、物語全体の展開からみると、ややとってつけたような不自然さを感じさせるけれども、バリョーニという副主題の起承転結としては、理にかなった、欠くべからざる帰結なのである。

さて、このように考えてみると、ピエトロ・バリョーニの本質が利己的な復讐者にあり、彼が、出世欲、嫉妬、

保身、自分の手を汚さぬための教唆扇動、証拠をのこさぬ間接殺人といった、きわめて現世的で生臭い人間の側面を体现していることが納得されるであろう。

注目すべきことは、このバッリョーニの世俗性がジョヴァンニからいままでの彼とはちがう一面を抽きだしていることである。ジョヴァンニは、自分の大学の教授であり、父親の旧知であるバッリョーニにたいして、「尊敬すべき教授」(二〇〇)、「もつとも学識ある教授」(同前)「教授先生」(二〇七)というように、つねに阿諛的な敬称で呼びかけることを忘れない。いっぽう、ラパチーニのことは初めのうち「ラパチーニ博士」と呼んでいるが、バッリョーニがラパチーニに敵意をいだいているのが明らかになったとたん、ただの「この医者」(二〇一)に呼び方をかえている。ここから浮かんでくるのは、機をみるのに敏な、世故にたけた青年の姿であって、ラパチーニ庭を見下ろしているときの空想的な文学青年とは一味ちがっている。

このジョヴァンニの変貌が、バッリョーニにかかわる場面でかのようにがほとんど使われていない根本の理由である。これまでの検討ですでに明らかであろうが、かのやうにの淵源は、了解不能なラパチーニ父娘に直面してジョヴァンニが苦しまざれに繰りだす臆測や空想にあるのだから、徹底して現実的なバッリョーニの言葉のなかにはもちろん、バッリョーニに応接しているときのジョヴァンニの言葉や意識のなかにも、かのやうにがはいりこむ余地はないのである。バッリョーニの登場場面で唯一用いられるかのやうにが、ちょうどそのとき通りかかったラパチーニ博士の不可解な表情を説明する文「にもかかわらず、その表情には、あたかもその若者に人間的な興味ではなく、思弁的な興味しかいだいていないかのやうな、独特な静けさがあった」(二〇七)のなかに出てくることを見落とすべきではない。

ホーソンのかのやうにの使用はかくのごとく意識的である。それは、ラパチーニの謎に当惑しているときの夢見

がちなジョヴァンニ（あるいはそのようなジョヴァンニに扮役した語り手）によってのみ用いられるのであって、現実主義者バッリョーニによっても、またバッリョーニの相手をしているときの抜目のないジョヴァンニによっても使われることがない。また、ジョヴァンニがラパチーニの庭にいるときでも、すべての謎が解きあかされたあとの大詰の場面では、もはやかのようにを育む培養基―臆測―が失われているのだから、かのようにが発生する謂れはないのである。

おなじように厳格な整合性が場面の構成にも見られる。本論冒頭の表をみれば分かるように、場面(五)と(六)を一つながりと見るとすれば、この作品はラパチーニにかかわる場面と、バッリョーニにかかわる場面とを交互に三度ずつ繰り返す、そのあとに大詰の場面をおく形で構成されている。ホーソンの意図は透けて見えるようだ。

ホーソンがラパチーニにかかわる場面で扱おうとしている題材は、交配によって人工的に創られた毒の木やその毒で育てられた毒の女であって、それらは言うまでもなく非現実の存在である。この題材の非現実性は作中でおこる事件にもとうぜん影響し、蜥蜴が毒の木の樹液をあびて悶死したり、蝶や花束がビアトリ・チェの息にあたって死んだり萎れたりするといった事件も非現実に属している。

だが、題材や事件の非現実性を強調してこの作品を興味本位の空想怪奇物語ゴシック・ロマンスにしたてゐるつもりはホーソンにはなかった。彼にとって「人間の心の真実」からはずれることは「許しがたい罪」⁽¹⁰⁾だったのであって、そのことは題材が非現実のものであっても変わりはない。非現実の題材をつかってホーソンが描こうとするものは非現実面に直面したときの人間の現実である。

非現実と現実の融合、これがこの作品でホーソンがやろうとしていることである。そのため彼は、非現実の場面と現実の場面を規則ただしく反復して読者の意識を両方のあいだで往ったり来たりさせ、またかのようにという表

現を意図的に使いわけることによって、この作品を空想怪奇物語ゴシック・ロマンスでもあり人間実態のリアルな剔抉でもあるかのようなコングロマリットに作り上げたのである。

この、どちらつかずのかのようへの態度は作品の末尾まで堅持されている。大詰の場面でビアトリーチェが天使のごとく自己犠牲の死をとげたかのようにみえた直後に、人間の自己中心性を体现するかのようなバリョーニが悪魔のごとき声を響かせる。人間を性善とみるか性悪とみるか、ホーソンは言明することなくかのようの態度を貫徹させたといつてよい。

ホーソンの息子ジュリアンによると、ホーソンは「ラパチーニの娘」を終わりちかくまで書きおえた段階になつても、大詰をどうするか決めていなかった、という。ホーソンが妻のソファイアに書きかけの原稿を読んできかせたところ、彼女から「でもそれはどういうふうに終わるのかしら。ビアトリーチェは悪魔になるんですか、それとも天使になるんですか」と尋ねられ、「ホーソンはいささか感情を露にして『分からんね!』と答えた」とジュリアンは書いている。⁽¹¹⁾

ジュリアンはホーソンの「分からんね!」を文字どおりにとって、結末がまだ決まっていなかったと解釈したのだろうが、私は「分からんね!」に先立つ「いささか感情を露にして」のほうに興味をそそられる。というのも、ビアトリーチェは「悪魔」なのか「天使」なのかというソファイアの言葉は、おそらく、すでに引用した「彼女の言葉が示唆しているように、ビアトリーチェを「天使」と「悪魔」のどちらでもあり、またどちらでもないかのよう描くことがホーソンの狙いだったとすれば、妻の言葉はあまりにも教条主義的で、自分の意図をまるで理解していないものに聞こえたであろう。ホーソンは忿懣のあまり返事をする気も失うせて、「分からんね!」と突放

したのではなかったか。物語の末尾をあくまでどちらつかずの形にすることは、じゅうぶんに考えぬかれた決定ずみの腹案であったように思われる。

この作品の構成について考える場合いつも想起されるのは、エドガー・ポーが「構成の原理」（一八四六年）のなかで述べている言葉である。自分の創作過程を意識によって完全に統括したいという狂熱にポーが捉えられていたことはよく知られている。彼の考えでは、物語のプロットは、書きはじめるまえに、結末の大団円まで決定されていなくてはならない、さもないと、プロットに不可欠の因果関係が失なわれてしまう、というのである。そして彼は次のような彼自身の作品構成法を紹介している。「私ならば〈効果〉を考えることから始めたい。独創性をつねに念頭におきながら——こんなに明白でこんなに容易に得られる興味の源泉を使おうとしないのは自分を偽るものだ——私はまず第一に『心情や知性や（もつと一般的にいつて）魂が受感する無数の効果や印象のうち、現在の場合私はどれを選ぶべきだろうか』と自分に問う。第一に新奇で第二に生き生きした効果を選んだら、それがいちばんよく生かされるのは事件によってか調子によってか——尋常な事件と異常な調子によってか、その逆か、それとも事件も調子もともに異常にすることによってかを考え、そのあとでその効果の達成にもつとも役立つような事件や調子の取り合わせを私の周囲に（というかむしろ私の内部に）探し求めるのである」⁽¹²⁾ つまり、読者の情緒を刺激するにせよ、理知を刺激するにせよ、とにかく読者に強烈な効果をあたえるような表現目標をひとつ決めるのが先決だ、とポーは言うのである。そしてその「効果」が決まったら、それをもつともよく生かすような「事件」と「調子」の組合せを選び、あとは「数学の問題を解くような正確さと厳密な因果」⁽¹³⁾をもつて細部を構築せよ、とポーは奨めている。

ホーソンはもちろんポーとはたいへん異なったタイプの作家だから、ここで言われているとおりの方法をホーソン

ンが採ったかどうかは分からない。ポーの言うようにすべてが執筆前に計画され決定されていたのではなく、書いているうちに試行錯誤を繰り返したのかもしれない。だが、いずれにしても、現在私たちのまえに置かれている「ラパチーニの娘」がポーの主張する特徴を備えていることはたしかである。つまり、あるひとつの「効果」を生かすように「事件」と「調子」が配合され、各部分が数学的な精密さで組み立てられていることは間違いない。

では、この作品の核になる「効果」とはなんだろうか。私の考えではそれは、ヒロインのビアトリーチェが読者の情緒に訴えかける哀切さである。ビアトリーチェは生まれたときから父親のラパチーニ博士によって毒で育てられ肉体を毒化されてしまうが、そうした境遇のなかでも幼児のような純真さを失わない、ということになっている⁽¹⁴⁾。たとえば彼女のエゴイズムや手練手管が語り手によって隠微に暴露されているにしても、邸内に閉じこめられ、世間との付き合いも許されず、父親に弄くりまわされて奇形者にされてしまった娘の本質的な哀れさは圧倒的に読者の胸をうつ。そしてその哀切さは、彼女を父親から救いだしてくれるはずの恋人によって逆に裏切られるという設定によって、さらにいっそう強調されているのだから、これがすなわちこの作品の「効果」だとみてよいであろう。

それでは、この「効果」——肉体は毒化されたが精神は無垢なままの哀れな少女という「効果」——をいかすためにどのような「事件」と「調子」の組合せが選ばれているだろうか。それは「異常な事件」と「尋常な調子」の組合せである。「事件」が異常なものにならざるえないことは、選ばれた「効果」の性質によって強いられている。問題は「調子」の選択だが、すでに論じたように、ホーソンは「異常な事件」を「異常な調子」で語って作品を荒唐無稽な空想怪奇物語^{ゴシック・ロマンス}に仕立てあげるつもりはなかった。彼がやろうとしたことは一種の思考実験のようなもので、まず純粹思考によって、毒の灌木が繁り毒の女が徘徊する非現実の庭をつくりだし、そこに平均的な常識人をなげこんで、その反応を論理的かつ現実的に観察しようとしたのである。選ばれるものが「尋常な調子」になるのは当

然であろう。このように、前記のポーの考え方や用語をもちいると「ラパチーニの娘」の基本構造が無理なく説明できるのは驚くほどである。

「構成の原理」には、「ラパチーニの娘」と比較して興味ぶかい点がほかにもある。ポーは、「大鴉」の分析にはいるに先立って、「そもそも大衆と批評家の両者の趣味を同時に満たすような一篇の詩を書こうという気にさせた事情——というか必要——については、詩そのものとは関係ないものとして、ここでは省くことにしよう」と書いていて、経済的理由で売れる詩を書こうとしたことを暗示している。

ポーのこの断り書きは「ラパチーニの娘」の前書のなかの「いろいろな呼称のもとで世界の現代文学に参画している（超絶主義者たち）」と、大衆の知性や共感に語りかける文筆家の大群との中間に、不幸な位置をしめている（九二）という作家としてホーソンの自己規定を想起させずにはおかない。この時代ホーソンにもポーと同じように売れる作品を書かねばならない事情があったことはたしかで、前書はそのことを暗に告げているように思われる。

ホーソンはこの序文のなかで、以下に掲載する作品がオーベピーヌ（山査子^{ホーソン}の仏名）というフランス人作家の翻訳であるという体裁をとって自己戯画化をこころみ、そのなかでオーベピーヌの近作としてホーソンの実作六篇の題名のほぼ逐語的な仏訳をあげ、ただそれぞれの作品の分量だけを実際よりはるかに多く膨らませている。たとえば、二九頁の短篇「美の芸術家」が四つ折り版の五巻本にされているという具合で、オーベピーヌは当時の流行作家ユーージェニー・シュールに比肩する多産な作家ということになっている。

この作品量のインフレイションには、ユーモラスな口振りによって糊塗されてはいるが、ホーソンの苦い思いが籠められているはずである。ホーソンがこの作品を書いたのは一八四四年十月か十一月で、四二年七月に結婚し、四四年三月に長女が生まれたばかりという時期にあたっている。結婚後ホーソンは生まれて初めてといってよいほ

ど定期的に短篇を執筆し、ほとんど毎月のように雑誌に投稿掲載されていたが、原稿料の支払いは滞りがちだったし、「たとえ支払われるべき金額が完全に迅速に支払われたとしても、その全部をあわせても、最低生活賃金に及ばなかっただろう」⁽¹⁵⁾ 四四年の秋には売文による生活が不可能なことはあきらかになっていて、のこされた手段は友人たちのつてで政府の役職に就職することしかなかった。この作品を書きあげた直後の十一月末にホーソンは妻子をともなうてコンコードからセイラムまででかけている。おりからの大統領選挙で民主党が勝ったため猟官制度の余沢にあずかろうと就職活動をするためだった。

このような生活状況は「ラパチーニの娘」という作品の性格を考えるととき考慮にいれるべきことだと思われる。読者の喜びそうな、編集者の買ってくれそうな作品を書くことが当時のホーソンには必要だったのである。そうした売文家の悲哀に駆られて、ポーは前に引いた引用のなかで、読者を魅きつけるためにはけけけしい「独創性」も遠慮なく使うべきで、そうすることに眉を顰めるような高踏的な作者や批評家たちは「自己を偽る」儀善者だ、と攻撃的に決め付けているが、自分は「超絶主義者」と「大衆」の中間に位置していると言っているときのホーソンの気持ちちがポーのそれとそう懸けへだたっているとは思えない。というのも、「ラパチーニの娘」は言うまでもなく、当時のホーソンの他の作品をみても、その核心をなしているアイディアは、機械仕掛けの蝶（「美の芸術家」にせよ、命と引き替えてなくては取り去れない手の形をした痣（「痣」）にせよ、けけけしいといってもよいほど「新奇」で「独創的」なものだからである。かのやうにの態度がよく示しているように、ホーソンは「ラパチーニの娘」のなかで自己の心情や思想をむきだしに吐露しようとはしていない。ホーソンの狙いは、無垢な心をもった毒の娘の哀切さという読者受けのする「効果」を核にして、善悪両様の意味で「ウェル・メイド」な、出来栄えあざやかな物語をつくりあげ、編集者からできるだけ多額の原稿料をとることだったのではないだろうか。それにも

かわならず、ホーソンのなかの真の小説家は、「彼の周囲（というか彼の内部）」にある即自的な問題を作品に刻みこまずにはいなかったのであって、小説家の自己表現とは本来そういう性質のものである。（了）

注

（１）テキストには *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*, vol. X を使用した。引用文の後の括弧にいられた漢数字は同巻の頁数を表す。また作品の部分の長さをしめす頁数も同巻に拠っている。

（２）「扮役話法」という名称は内村剛介『ソルジェニツィン・ノート』（河出書房新社、昭和四十六年）一八四―八九頁、から借用した。内村によると、この用語は関口存男が『独乙語学講話』（日光書院、昭和十四年）ではじめて使ったものという。いわゆる描出話法、自由間接話法と同じものだが、「扮役」はこの話法の特徴を言い得て妙である。関口は直接話法は語り手と作中人物を人形使いと人形のような截然と分かれた関係におくので、語り手は作中人物をよそよそしく他人行儀に扱うが、扮役話法では「全責任を一身に背負う」と述べている。拙論全体の主意は、ホーソンの扮役話法が「全責任」を回避するためのものであることを論証することにある。この話法の全体については中川ゆきこ『自由間接話法』（あぼろん社、一九八三年）が参考になる。

（３）たとえばワゴナーは私たちが論じている一節を契機にして「パドゥアの一庭園から神話の庭園へと移動する」という。Hyatt Waggoner, *Nathaniel Hawthorne*, revised ed. (The Belknap Press, 1963), p. 115. また「フォーグルは、大詰の場面でビアトリ・チェとジョヴァンニに手を差し伸べるラパチーニの仕草に、創ったばかりのアダムとイブを祝福する「神のパロディー」を読み、「この物語ではエデン主題がたえず暗示されている」と述べている。Richard Harter Fogle, *Hawthorne's Fiction: The Light & The Dark* (University of Oklahoma Press, 1975), p. 99. それらの神話的解釈のなかでもっとも興味ぶかいのは、「この物語の人物設定に「逆立ちした創世記物語」を読むエヴァンズの説である。つまり、善悪、性別のすべてを逆転させて、ラパチーニ・サタン、ビアトリ・チェ・アダム、ジョヴァンニ・イヴ、バツリョーニ・善をすすめる蛇」と解釈するのだが、エヴァンス自身が認めているように、「頭の体操」めいた感じがしないでもない。Oliver Evans, 'Allegory and Incest in "Rappaccini's Daughter"', *The Nineteenth-Century Fiction*, vol. 19 (Sept. 1964), pp. 185-95.

（４）cf. Wayne Booth, "Henry James and the Unreliable Narrator," *The Rhetoric of Fiction*, 2nd ed. (The University

of Chicago, 1983), pp. 339-74.

(5) ジョヴァンニが「貴女は花々の効能をよくご存じだという噂だが」といったとき、ビアトリーチェはそれを否定する。だが、すでに指摘したように、彼女の言葉はすべて信用できるとはかぎらない。もっとも彼女は "... though I have grown up among these flowers, I know no more of them than their hues and perfume; and sometimes, methinks I would fain rid myself of even that small knowledge. ..." と言っているが、もし単に色合いと香りだけ知っているのであれば、ことさらそれを忘れたいと願うのは不自然であろう。彼女のいう that small knowledge には不吉な要素が含まれていると考えざるをえない。バットリョーニは「美しく、学殖ゆたかなビアトリーチェ嬢」が患者に投薬していることを仄めかしている。本文一八頁参照。

(6) *The Centenary Edition*, vol. XV, p. 278. この作品の前書にでてくる Count de Bearhaven は John O'Sullivan の名である。ホーソンはオサリヴァンのことを Count という徒称で呼んでいた。

(7) メロウはビアトリーチェとラパチーニの關係にメアリ・シルスビとその父親の關係が反映されていると考えている。メロウの意見は示唆的である。James R. Mellow, *Nathaniel Hawthorne in His times* (Houghton Mifflin, 1980), pp. 99-126.

(8) バットリョーニがジョヴァンニに与えた薬瓶は Benvenuto Cellini (1500-71) の作というところになっている。また、レトルトのかわりに alembic が使われ、empiric がまだ悪口であった時代を考えると十六世紀末から十七世紀という推定がでてくる。

(9) バットリョーニの男尊女卑性については、Carol Marie Bensick, *A Nouvelle Beatrice* (Rutgers University Press, 1985), pp. 131-37 に指摘がある。

(10) 『七破風の家』の序文のなかの言葉。 *The Centenary Edition*, vol. II, p. 1.

(11) Julian Hawthorne, *Nathaniel Hawthorne and His Wife*, 2 vols. reprinted (Archon Books, 1968), i, 360. この挿話はジュリアンの生まれる前の話で、おそらく母親からの伝聞と思われるが、自分の意見で名作の末尾が変えられたと考えることは彼女の自尊心をくすぐることであつたろう。彼女の証言は割り引いて考えるべきである。

(12) Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition, *Poe: Essays and Reviews* (The Library of America, 1984), p. 13.

(13) *ibid.*, p. 15.

(14) 毒の女が父親によって作られるという着想をホーソンはどこから得たのであろうか。毒の女そのものは、彼が、*Thomas Browne, Pseudoxia Epidemica*で読んで、一八三九年一月の「ノートブックス」に書き写した一挿話から着想をえたのだが、ブラウンの伝える毒の女はアレキサンダー大王を殺害するためにインドの王侯が作ったということになっていて、父親が娘を毒女にするというひと捻りはどうやらホーソンの独創である。このひと捻りの出所について確かなことはなにもいえないが、ホーソンの「周囲（というかむしろ彼の内部）」を探ってみると、その背景めいたものが見当たらないわけではない。それは、この時期のホーソンが長女をもうけたばかりの成りたての父親であった、ということである。ホーソンはこの作品を遡る二年前、結婚後二、三カ月しか経っていなかった一八四四年の秋に、新婚の夫が新妻の肉体の小さな痣が気に懸ってたまらず、その痣をとろうとして妻を殺してしまうという無惨な話「痣」を書いている。ホーソンは、血族にたいする関心や感情が濃密になりすぎることについて過敏に反応するタイプの人間だったから、生後半年の娘のおむつを取り替えながら、娘への情愛が父娘相姦的であるかどうか考え込んでいるホーソンを想像してみるのはよいことだ。

ホーソンが作中の親と子の関係にある種の歪^{いび}つさをあたえようとしたことは確かだとおもわれる。ビアトリッチェはまるで父親だけの子供であるかのように、彼女の母親は作中に登場することはおろか、言及されることもない。いっぽうビアトリッチェがジョヴァンニの故郷のことを尋ねるとき、彼女は「彼の母親と彼の姉妹たち」（一一二）についてだけ質問し、彼の父親や兄弟については触れないのである。まるで二つの家族が父親と娘、女性たちと息子だけでできているかのようだ。エレクトラ・コンプレクスやオイディプス・コンプレクスといった、ホーソンが知っていたはずのないフロイトの用語を連想させる奇妙な親子関係である。

もっとも、だからといって、ラパチャーニとビアトリッチェとジョヴァンニのあいだにあからさまな三角関係が生じているというわけではない。そのような直接的な意味合いではこの作品は近親相姦を扱っていない。ラパチャーニにとってジョヴァンニは、性的敵対者ではなく、いわば第二の毒の木である。彼は幼児のビアトリッチェに毒の木という玩具をあたえ、それを愛するようにしむけた。ジョヴァンニは結婚適齢期にたつたビアトリッチェにラパチャーニがあたえようとする第二の玩具、第二の毒の木なのである。最後の場面でもラパチャーニはビアトリッチェが似合いの配偶者を得たことを嘉するのみで、父親が娘婿にときとして感ずる類の嫉妬すら示さない。だが、ラパチャーニは娘が自分のあたえた

玩具以外のものに興味をもつのが許せないタイプの父親であって、そのように娘を独占的に支配しようとする父親の関心や感情を近親相姦的と考えたとすれば、「ラパチャーニの娘」はまさに近親相姦を扱っている。前記のエヴァンズは、「ラパチャーニの娘」が「アリス・ドーンの訴え」、『大理石の牧師』と同様に近親相姦の要素をもっていることを指摘し、またホーソンの母方の祖先ニコラス・マニングの近親相姦事件にも言及していて興味ぶかい。前掲論文参照。

- (15) Randall Stewart, *Nathaniel Hawthorne: A Biography* (Archon Books, 1970), p. 67. 就職活動については一八四四年十一月二十九日付けの Bridge 宛ての手紙が残っていて、このなかでホーソンは他の人間に決まりかけていた郵便局長の職を自分のものにしようと画策している。結局ホーソンは四十六年にセイラム税関に職をえる。