

ホーソーンの短篇小説における技術者の肖像

鷓 木 奎 治 郎

I 技 術 者

この小論において私の試みたいことは、Hawthorne の4つの短篇小説⁽¹⁾即ち *Drowne's Wooden Image*, *The Artist of the Beautiful*, *The Birthmark*, *Rappaccini's Daughter* に描かれた技術者の芸術家的相貌の象徴的性格を考察することにある。之等の諸作品に登場してくる主人公達はあるいは技術者の芸術家であり、あるいは芸術家的技術者であるといいうるかもしれない。だが、言葉の真正な意味において、認識をこととする科学者ではない。最も科学的相貌を湛えた Aylmer や Rappaccini ですら、典型的科学者とはいえない。例えば Aristoteles の *Ethica Nicomachea*⁽²⁾に見られる技術論に従えば、技術は断じて科学的な知識ではない。我々の精神の働きは5種（技術・科学的な知・思慮・哲学的な知・理性）に分けられ、更にその5種は2群に分けられると説かれる。即ち「もっと違った仕方でもあり得るもの」と「もっと違った仕方ではあり得ることのないもの」である。前者は我々が実際行為をする場合に当面する問題であって、完全な確実さを要求されるわけではない。思慮をめぐらしたり、何等かの技術的成果をえようとする時には、その過程が判然とせずしかもその過程が多様であることがその特質とされる。こうして Aristoteles によれば、^{テクネ}技術は^{プロネシス}思慮と同一の系列で処理しうることになる。今度は後者の「もっと違った仕方ではあり得ることのないもの」を考察すると、これは純正なる科学的な^{エピステメ}知識に他ならない。真理を知るということは、確実性の追求ということではなければならぬ。以上の Aristoteles の技術論を我々の主人公達に適用してみよう。Drowne や Owen Warland や Aylmer や Rappaccini は真理を追求したといえるであろうか。Drowne と Warland の希求したものは、精神的満足だけである。Aylmer と Rappaccini には、一見真理の追求に邁進する科学者の相貌を呈するが、科学というものが自然をありのままにとらえるという性質を湛えているなら、科学そのものに自然を歪曲するような技術的な要素はあってはならないことになる。しかるに Aylmer は妻 Georgiana の birthmark を除去しようとし、Rappaccini は娘 Beatrice の体質を徹底的に改善しようとした。即ち、何れも妻の、或いは娘の自然の本質を歪曲しようとしたのである。こう考えると、Aylmer も Rappaccini も、丁度現代の美容整形医が真正な医師としての地位を確認されえないように、真理の認識を目的にすえた科学者であるとはいえない。そこにある態度は精神的満足だけである。つまり Drowne や Warland と何等変ることのない技術者である。

技術者でありながら、又何と技術者ではないことであろう。単に技術者ならば、既にみた Aristoteles の見解のように、多様な処理の方法の必然性を本能的に自覚できる筈である。技術者の態度にはゆとりが、非厳密性が、寛容が、敝情がみられる筈である。ところが主人公達が衝動にかられている時は、一様に思いつめている、没頭しきっている、従事しきっている。それでも Drowne と Warland にはまだ余裕がある。Drowne が恋に溺れずに、そ

の靈感に打たれずに、木製の船首作りに没頭しきっていない時は、ただの平凡な市井人にすぎなかった。Warland にとっては躁鬱病患者のように、美の化身である金属蝶の製作に埋没しきっている時期と、精神の無気力な沈滞期が交互に訪れた⁽³⁾。Aylmer と Rappaccini に至っては、全篇これ精神の高揚で息苦しい迄に充滿している。このように他の夾雑物に一切精神を奪われない精神構造は、自分の靈感のみを直観のみをよしとする態度は、まぎれもなく、技術者の態度ではない。技術者の態度は先述したように、「もっと違った仕方でもあり得る」態度であり、それらの複数の態度群の中から、たまたまある一つの態度を便宜的にすぐれた効率故に任意に選びとることなのである。ところが Hawthorne の作品の主人公達は極めて厳格に、いわば倫理的態度で一つの技術を選びとっているのである。しかし、本来技術は倫理ではない、道徳でもない。技術の世界は本来的に効率を規準に定めた精神的満足さだけの世界であった筈なのに、そこに倫理的な厳密さが加わるとはどういうことなのであろうか。先に述べた Aristoteles は技術と道徳の問題を区別したが同様な態度は Kant にもみられた。Kant は第一批判において認識能力としての知性を吟味し、第二批判において欲求能力としての理性を吟味し、第三批判において好きなこと (Lust) 好かぬこと (Unlust) の感情の基準として判断力をわりあてた。三枝氏の技術論⁽⁴⁾によればこの判断力の領域こそ、自然法則の厳密さとも道徳律の厳密さとも次元を異にする第三の領域で、ここに技術的のみ実践的であるにすぎない、好き・好かぬを指標とする技術が介入する王国が存在するのであった。技術が芸術に接近すればする程、ますます科学の領域とは異なる、又道徳の実践性とも異なる、全く違った人間の Gemüt に関する状態を醸成していくのであった。

Hawthorne の主人公達はこのような第三の領域の圏内に終始しうる技術者ではなかった。技術は、彼等にとっては道徳の象徴に他ならなかった。多様な可能性の中から任意に好き・好かぬの恣意的な法則によって選びだされたある技術が、多様な可能性の中から一義的にかくあるべしという厳密な法則によって決定された道徳律とそのまま結びつくことになったのである。そしてこの4篇の短篇小説の場合、この道徳律の名称はすべて「愛」であったといえる。

Drowne は a young Portuguese lady of rank を愛していた。Warland は Annie を愛していた。Aylmer は Georgiana を愛していた。Rappaccini は Beatrice を、Beatrice は Giovanni を愛していた。愛しているからには、之等の主人公達は、対象を次々に変えて外的変化を求めて、新鮮な気分を味わおうとはしなかった。対象は常にたゞ一人に限られ、自分自身の可能性をその対象に全部投げ入れて愛していた。美的な人生を送ろうとするのあまり自分を拘束するような固い現実の絆を注意深く避けて自由であろうとしていたのではない。一切の世間的なしきたりから、用心深く自分を解きはなすためには、恋をしても結婚してはならず、技術を習得してもそれを職業としてはならないと審美家の態度で自らに教えきかせていたのではない。たしかに現象的な表層だけを観察すれば、主人公達は恋をしても結婚せず (Drowne, Warland)、或いは結婚をしても妻を、娘を、不完全なままに、何等の幻想をも交えることなしに義務と当為の信念に基づいて愛することはできなかった (Aylmer, Rappaccini)。或いは技術を習得してもそれを職業とすることはせず (Warland, Aylmer, Rappaccini)、技術を職業としていてもその精神の高揚期にあっては全くその職業とは異質の、当事者自身の信念に基づいた金銭に無縁であるべき仕事に従事していた (Drowne)。だがもし審美家で享楽の自由を謳歌しようという態度であったら、どうして Drowne は a

young Portuguese lady of rank だけを, Warland は Annic だけを, Aylmer は Georgian だけを, Rappaccini は Beatrice だけを, Beatrice は Giovanni だけを愛したのであろうか。どうして彼等はただ一人の人だけを選びとったのであろうか。ただ一人の人だけを純粋に選びとって, その人だけを愛しきるということは, 審美家のなしうる業でもなく, 平凡な市井の人のなしうる業でもない。審美家はあれもこれもと愛の対象を次々に変えていくだろうし, 平凡な市井の人のいだきうる愛は不十分なまま多方面に繚花式にばらまかれがちである。

ただ一人の人が愛の対象として選ばれただけでなく, 彼等の技術的行為そのものが, ただ一回限りの行為であった。ただ一回限りの試行に終る技術乃至技術家は考えることもできない。芸術乃至芸術家といえども経験的に仕事を行うことによって技術乃至技術者の性格をおびてくる筈である。こうして技術は方法乃至手段として定式化されるに至るが, 単なる慣習に墮することなく, たえずその方法の有効性が意識され効率の改善が意図されなければならない。ところが Drowne, Warland, Aylmer, Rappaccini にあってはただその生涯においてもつとも重大な仕事はたった一回なしとげただけであった。即ち Drowne は生涯ただの一回だけ靈感を受けた彫刻家となり大作の木彫り船首像を作っただけである。Warland はただの一回だけ絶妙な, 微細にして正確無類な金属の蝶を作っただけである。Drowne と Warland の作ったものが, まさに “the ethereal essence of humanity”⁽⁵⁾ なる本質を指向していたとすれば, Aylmer と Rappaccini にあっては技術的製作の段階を越えて, 敢えて神のみに可能な創造の実験を試みようとしたものであった。Aylmer は妻を実験台に使用して birthmark を除去するという一回限りの実験を行った。Rappaccini はその意図は実験の継続にあったと推定されるが, 実際は娘 Beatrice を植物の毒に免疫であるような超人にしたとあげるといって一回限りの人間改造術で終ってしまった。この一回限りの技術的芸術的昇華の後では彼等はどのような人生を送ったのであろうか。Drowne は全くの幸福な平凡人に還帰していったことだろう。Warland は美の真髄をとらえたとして自らは幸福な自足の心境にあったろうが, 世間一般の眼からみたら狂人と迄はいわずとも, あわれな廃人と映ったに違いない。Aylmer と Rappaccini が実験に失敗した後の状況については, 作者は賢明にもなにごとく述べていないが, それだけに一層無意味な失望落胆の日々を迎えることになったのではないかと想像される。こうして Hawthorne の演出によれば, Drowne と Warland の行ったような工芸品の製作にあたってはプラスの評価を与え, その製作は成功し, その製作の終了後は一応常識的には幸福な, すくなくとも失意に陥らざる程度の幸福な生涯を約束している。之に対し Aylmer と Rappaccini の行ったような人間改造の技術にあたってはマイナスの評価を与え, その技術は失敗し, その技術の失敗後は, 失意の敗残の人生が技術者達に予定されている。何れにしてもたゞ一回限りの行為であり, 一回限りの技術であり, 一回限りの製作であったという事態は共通の特徴である。彼等の技術にプラスの評価が与えられるにせよ, マイナスの評価が与えられるにせよ, 彼等の選んだ技術に彼等は生涯をかけ, その技術を選択し, 選択することによって生じた責任を全面的にひきうけたのである。彼等の選んだ技術がプラスの評価が与えられるか, マイナスの評価が与えられるかはもはや問題にはならない。何れにしても彼等は真剣に自らの技術を選びとったのである。真剣に正しい技術を選び, 真剣に邪悪な技術を選んだのである。正当なものを選びとることが問題なのではなく, その選択のために用いられた意力, その真剣さが問題となるのであ

る。こうして道徳とは無縁な筈の技術の問題が、道徳の象徴としていな実存の象徴として語られていることを覚らざるをえない。多様性として把握された技術が、道徳律の厳粛な一義性の情熱に収斂されている事情をよみとらないわけにはいかない。「もっと違った仕方でもあり得るもの」として把握された技術の多様な過程のあり方が Hawthorne の ambiguous な芸術観に対応するとすれば、道徳律の厳粛性は Hawthorne の Puritanism 理解乃至共感の一端を示すものといえるかもしれぬ。相反するものがこうして奇しくも一致したのである。「美の芸術家」という言葉を我々は「審美的な芸術家」として理解してはならない理由がここにある。誰かただ一人の人だけに賭けた一回限りの芸術や技術というものが存在できるのは倫理性の領域においてのみであるといえる。之が技術でないのは勿論、もはや芸術ですらないといえよう。こうして我々はこれら4篇の作品が技術という道具立てをかりた人間の「倫理的決断の報告」であるということを知るのである。Fogle が *The Artist of the Beautiful* を評して真・善・美の究極的一致を信奉するイギリス・ロマン派の文脈と相通ずるところがある⁽⁶⁾としているのは、この意味において肯綮に当たっているといわねばならない。Elder が物語作家としての Hawthorne を “transcendental symbolist”⁽⁷⁾と規定したのも、同じ文脈のものであると理解できる。

我々はここで今少し木目細く今ここで到達した「倫理的決断の報告」の分析をしてみよう。誰が何を素材として如何なる状況の下で倫理的決断を行うのであろうか。先ず誰がを吟味してみよう。Drowne を除いて、登場する主要技術者の殆んど全部が、即ち Warland も Aylmer も Rappaccini もある種の天才であるように描かれている。Drowne ですら “in a kind of dream”⁽⁸⁾の状態にあった時には、靈感に打たれた天才と化身していた。平凡人 Drowne がある精神の一高揚期のみ天才になりえたと敷衍した Hawthorne の説明の中には、彼の天才論を説明する鍵が隠されているように思われる。Hawthorne は次のように云う。

••• in every human spirit there is imagination, sensibility, creative power, genius, which, according to circumstances, may either be developed in this world, or shrouded in a mask of dulness until another state of being.⁽⁹⁾ (*italic mine*)

即ちどのような平凡人・常識人でも、ある靈感に打たれた一時期に限るならば、その瞬間に限り天才でありうるというのである。すると躁鬱病的に沈滞期と高揚期が交互におとずれた Warland の場合でも、その登場する作品 *The Artist of the Beautiful* の中に類似の天才論を伺うことができる筈である。はたせるかな Hawthorne は次のように云う。

But history affords many an example where the most precious spirit, at any particular epoch manifested in human shape, has gone hence untimely, without space allowed him, so far as mortal judgment could discern, to perform his mission on the earth. *The prophet dies, and the man of torpid heart and sluggish brain lives on.* The poet leaves his song half sung, or finishes it, beyond the scope of mortal ears, in a celestial choir. The painter — as Allston did — leaves half his conception on the canvas to sadden us with its imperfect beauty, and goes to picture forth the whole, if it be no irreverence to say so, in the hues of heaven. But rather such incomplete designs of this life will be perfected nowhere. This so frequent abortion of man's dearest projects must be taken as a

proof that the deeds of earth, however etherealized by Diety or genius, are without value, except as exercises and manifestations of the spirit. In heaven, all ordinary thought is higher and more melodious than Milton's song.⁽¹⁰⁾

ここで語られていることも天才の相対性であり、平凡人の勝利であり、前項で示唆されていることと同工異曲の思想である。

だが Aylmer と Rappaccini についてはどの方角から考察しても平凡人にはありえない Faust 的な天才の面影を発見できる筈だという反論がなされるかもしれぬ。だが作者は次のような批判を忘れない。

Yet, had Aylmer reached a profounder wisdom, he need not thus have flung away the happiness which would have woven his mortal life of the selfsame texture with the celestial.⁽¹¹⁾

・・・ and thus the poor victim of man's ingenuity and of thwarted nature, and of the fatality that attends all such efforts of perverted wisdom, perished there, at the feet of her father and Giovanni.⁽¹²⁾

即ち十分な知恵が不足していたのである、知恵が歪曲されていたのである、平凡人に劣るような知恵の所有者であったのである。だから天才の持つ知恵は何時も平凡人の持つ知恵の立場から批判されているのである⁽¹³⁾。例えば Drowne の場合では、彼がまだ木彫り師になる前に、New England の凍てついた冬の寒さの中で譏成された、Hawthorne によればマイナスの価値評価を附与された大理石で彫刻を製作していた時は、そのいつわりの堅牢さは専門家の称讃をかちえても、彼の schoolfellows の称讃をかちうることはできなかった。Warland の微妙な金属の蝶は、平凡なしかし実質的で堅牢そのものである Robert Danforth の軽蔑を買うだけであった。Aylmer の崇高な実験を皮肉な助手 Aminadab が、Rappaccini のひとりよがりな実験を学問上の敵対者である Baglioni が、ことあれかしと願う悪意に満ちた期待でみまもっていた。このような平凡人という第三者によってなされた、天才の仕事に対する価値評価は、ある時には平凡人の下した価値評価に天才の業績が一致するが故にプラスの評価を与えられることもあるが (Drowne)、その逆に天才の業績そのものの精神的価値が、之等平凡人の価値評価を超越している為平凡人の価値評価をうわまわるものとして位置づけられていることも多い (Warland, Aylmer, Rappaccini)。しかし、何れの場合でも天才の仕事は、平凡人の価値評価というものを背景において、天才対平凡人という二極構造のもたらす緊張関係の脈絡において、始めてその存在理由が明らかにされてくるのである。平凡人の価値が強く意識されているのである。之はとりもなおさず、天才の価値の相対性ひいてはその有限性・微小性がある時は強烈に又ある時は暗喩的に主張せんが為仕込まれた Hawthorne の技巧に他ならない。だが、この微小性の問題については次節にゆずることにして、一応我々の議論を進めよう。

こうして我々は第二の段階即ち之等天才人は何を素材としてその孤独な仕事に従事したかの吟味にうつろう。Drowne と Warland の場合は、自然物が素材となった。Aylmer と Rappaccini の場合は、人間が素材となった。もっと委しく吟味すれば、Drowne の場合は最初は何でも手に入るものを素材としていた。次に彼は、先述したように作者によってマイナスの価値評価を与えられた雪のように白い大理石を素材とし、最後は樫と松を素材とする木彫師となった。Warland も最初は木彫師である。時計屋の職人を経て微妙な、微細な、

審美的な金属の蝶の製作に求道者的な精進を試みる。いわば *Drowne's Wooden Image* の続篇が *The Artist of the Beautiful* である。Drowne よりも Warland の方が、その精神の緊張度が高く緊張時間が長い。Drowne の作品よりも、Warland の作品の方が、金属製の蝶であるにもかかわらずはるかに脆い。素材は大理石、木、こわれやすい金属としたいに脆くなる。金属を硬質なものとはならず、金属の蝶の微小性を考えた時それはほとんど金属の箔といえるほど薄く脆いものであったと考えられる。この点については次章で述べるが、技巧家 Hawthorne にあってはより精緻な技術が進展すればする程、より脆弱な、しかし意外にもより価値の高い芸術作品が生ずるという結構をその小説群の主題としているのである。その金属の蝶も彼の手製の、蝶の浮彫りをほどこした ebony の小箱に収納してあったという事実で象徴的に暗示されるように、機械というよりも生きた彫刻であり、Hawthorne の言葉を借れば “this spiritualized mechanism”⁽¹⁴⁾であったのだから、そこに一貫して物語られているのは彫刻の比喻に他ならない。この時、彫刻というものが技術者乃至芸術家の個性によって、素材に外部から刻みつけられて、作品が創造されていくのだと解釈してはならない。作品は始めから、自然の素材そのものの中に、内在しているのである。Drowne はたゞ榎の木の中に内在している木の精をおおい包みこんでいる殻をとり除くだけでよかったのである⁽¹⁵⁾。同様に Warland も所謂技術者よろしく機械の部分品を組立てて一歩一歩、所謂機械論的に原子論的に金属の蝶という機械を構成していったのではない。*The Artist of the Beautiful* は何も技術史の物語でもなければ、科学史の物語でもない。金属の機械の蝶は、従って技術の所産ではあるが、象徴的に語られた技術の所産である以上、端的に象徴的な金属の機械の蝶であり、しかも象徴的な金属の機械の蝶であるにとどまらず、更に高次の超越界を暗示させる比喻であり仲介者そのものなのである。だからして Warland は丁度 Drowne が榎の木の秘密をまさぐったように、機械という機構の隠された秘密を開明しようとしたところざしたのである (・・・seemed to aim at the hidden mysteries of mechanism.)⁽¹⁶⁾機械というものは、秘密が開明されてから始めて組立てるのであり、之では全く順序が逆である。又 Warland は機械の機構の因果論的な運動過程を無視して (He looked with singular distaste at the stiff and regular process of ordinary machinery.)⁽¹⁶⁾、直観的にその機構を理解しようとする (his intuitive comprehension of mechanical principles.)⁽¹⁶⁾が、どうして因果律に基づいて形式的に運動する機械の機構を直観的に理解できるのだろうか。又因果律を無視して機械の組立てができるのだろうか。我々は因果律に基づいた技術に従って機械を組立てる以上、その運動の理解はやはり悟性に基づいた分析的推理にたよらざるをえないのである。この意味において、Fogle がこの作品の主題として mechanism と organism の相克を指摘したのは重大な指摘であった⁽¹⁷⁾。こうして Warland の金属の蝶も又、Drowne の木像と同じように内因的に、生物学の統一性の原理でもって語られざるをえないのである。

それでは我々が今解明した生物学的・目的論的・内因的・胚種的な Hawthorne 独特の彫刻の原型が、どのようにして Aylmer や Rappaccini の問題とつながるのであろうか。先ず第一に Drowne や Warland の扱った素材はあるいは木材でありあるいは金属であった。Aylmer や Rappaccini の扱ったものは之に反して人間であり、生身の人間である以上木材や金属の如き自然物とは異っていると指摘されうるかもしれない。しかし、私の見るところでは事情はそれ程は変らない。Aylmer は妻 Georgiana を、Rappaccini は娘 Beatrice

をそのまま生身の人間として愛したのではなく、彼等を素材として、木材や金属片と変ることなき自然の素材として扱ったのである。彼等を加工しようとしたのである。Aylmer は化学者というより、いかかわしい煉金術師か美容整形術師の面影がある。Rappaccini も又植物生理学者或いは生化学者というより、悪魔にみいられた植物病理学者であり品種改良論者であり優生学者である。Lundblad の云う通り偽似科学者の行った偽似科学実験の記録であり、Gothic 小説の色彩が極めて濃厚である⁽¹⁸⁾。少くともこの両者が正確な科学的知識^{エビステメ}を追求した、言葉の真正な意味における求道者的科学者でないことは確かである。ところで Aylmer は妻 Georgiana の birthmark を除去しようとした。除去ということは、勿論頬の表面から夾雑物を取り除くということであり、この方法は何と彫刻家がのみをもつて、素材から夾雑物を除去する方法と似ていることだろう。しかも、ここで注意しなければならぬのは物理的外科的手段によってこの birthmark を除去しようとしたのではない。薬を飲むことによって内科的に、内部から体質を改善することによって除去しようとしたのである。之は先程、内部にかくれている榿の木の精を或いは金属の蝶を内因的に胚種的に理解しようとした態度と同じではなかろうか。だが、Aylmer の偽似科学をもってしては、妻 Georgiana を内因的に胚種的に理解し把握することはできなかった。従って birthmark が消失した途端に Georgiana の生命は消えなければならなかった。即ち Georgiana は、この時内因的に胚種的に目的論的に体のすみからすみまで組織が変っていたのである。神が彼女をつくった目的と一致しない目的を強制的に持つことを余儀なくされ、それが彼女の死をもたらしたのである。即ち単なる birthmark の消失が彼女の死をもたらしたのではなくて、birthmark の消失によって彼女の全体質（心を含めて）、全存在が変容しそれが神の創造の目的と一致しなくなったが故に、彼女は死んだのである。彼女の体内の組成が整合的（coherent）でなくなった為に、彼女は死んだのである。こう考察をすすめてくると、この作品は *Drowne's Wooden Image* 及び *The Artist of the Beautiful* と同一の生きた彫刻という主題がとり扱われていることを知るのである。

次に *Rappaccini's Daughter* が登場するが、この作品は *The Birthmark* の続篇と解釈することによって、Hawthorne が同一の主題を扱ったものとして理解できる途がひらけてくるように思う。作中の Beatrice はいわば Georgiana の後身である。Aylmer の実験が成功を収めた人間として Beatrice を理解できないだろうか。この場合も Beatrice は毒の草に接触し、その植物のいぶきを呼吸することによって、彼女の全体質は全存在は内因的に胚種的に全く変えられていて、しかも変容をうけた体の組成が悪魔的な整合性をもって彼女に加えられた内面的変革にたえていたのである。彼女は生き残った Georgiana であり、Aylmer の過酷な人体実験にたえて生き残った強靱な存在者なのであった。いわば彼女の体の全表面からさまざまな birthmark は消失しているにもかかわらず、彼女は生きのびていたのである。私には、彼女は現在の医学で行われる無菌状態の中で飼育されたモルモットを思わせる。彼女は悪に汚染されていたというよりも、むしろ原罪性の象徴であるさまざまな無数の birthmark を消失することによって、いわば無菌の状態になっており、その意味においていわば善に汚染されていたともいえる。従って Giovanni が Baglioni のすすめによって彼女に飲用せしめた薬は、いわば birthmark を復活するための薬であったといえよう。そしてその birthmark の復活という状態にたええなかった為に彼女は死んだのであり、Georgiana と全く別な、対蹠的な病によって死んだのである。たゞ共通している原因は、両

者は共に内因的胚種的な死を死んだという事実であり、統一された全体として死んだということである。もしここに機械があって、その部品の一部が故障していたら、まさにその故障個所だけを交換したら修復が可能であるが、統一された有機体はその内部の胚種をめぐって整合的に組織されているが故に、部分の故障乃至死はたちどころに全存在の死をもたらす。Drowne と Warland の作品が有機的であったのと等しく、Aylmer と Rappaccini の作品も又有機的であった。こうして、私には Drowne—Warland—Aylmer—Rappaccini という順序で、一連の技術者の系列を体系的にさぐりあてることができたように思われるのである。

最後に我々は如何なる状況の下で之等の技術者達がその仕事に没頭したかの考察にうつるべきであろう。

Ⅱ 微 小 性

彼等は如何なる状況の下で自らの仕事に従事したのであろうか。それを一語で要約すれば孤独なる状況という評語で十分であろう。Drowne は依頼主である Hunnewell の秘密保持の申し入れについてその妥当性を疑いながらも、結局のところその申し入れ通りに、主として人の寝静まった夜に、戸をとぎして窓から明りをもたらしながら仕事場にとじこもっていた。Drowne の仕事場は、それでも外側から垣間見ることができて、人々は次第に美しい女人像が形づくられていく有様を観察することができたが、Warland の仕事場にかかっている時計はすべてその顔を街路と反対側に向けて、あたかも今何時であるかを観察者につけしらせることを故意に忌避しているように思われた。この事実は銘記されるべきである。時計の顔が街路に向けられていなかったということは、もろもろの時計群が公共性を失っていたということであり、もろもろの時計群が各自各々の機構に従った正確な時を刻みながらも、全体としては一定の標準時間に一致してはいなかったのではなからうかという疑惑の念を抱かしめる。Melville の大作 *Pierre* の中で特異な存在を主張している一見 Hawthorne の肖像を彷彿させる Plinlimmon の抱いていた不可思議な pamphlet の標題であった“Chrometricals and Horologicals”⁽¹⁹⁾(標準時計時間と現地時計時間⁽²⁰⁾)という時間概念の区別を想起させるが、ここではおそらくすべての時計群は標準時計時間に一致しないのは勿論のこと、更に現地時計時間にも一致しなかったのである。このような心象風景はよく我々が時計屋の店先で望見できる風景であるが、時計屋の店先の時計群はどれほど各自各様の時を刻んでいたにせよ、何れ現地時計時間に一致せしめられる筈であるという実際の現実的な期待がかけられている。しかしここではすべての時計群が街路に背を向けるという配置を余儀なくさせられている結果、その反社会性・反公共性にもかかわらず、いやかえってその反社会性・反公共性故にひよっとしたら一つ位は標準時計時間にびったり一致していたものがあるかもしれぬということを予想させるし、或いは逆に極めて当然の推測であるかもしれないが、完全に狂ったままの故障したままの時計も介在していたのではなからうかという予測をも抱かせるのである⁽²¹⁾。Leibniz は宇宙の象徴的説明として時計の比喩を用いた。その時計というのは Leibniz の場合、窓をもたぬ自足的な小宇宙である单子 (monade) に他ならず、宇宙の生ける鏡 (miroir vivant de l'universe) に他ならなかった。そして単

子同志の相互関係因果的作用は認め難いにもかかわらず（個々の時計が相互に何の接触がないにもかかわらず、すべて同一の時を刻むように）、全体としては神によって定められた予定調和（*Harmonie préétablie*）に従っていたのである。しかし Warland の店先にある単子は、どうやら予定調和に従っていなかったようにも思われる。

Aylmer も又孤高のロマンチックな求道者である。彼が妻をつれこんだ実験室は、Georgia の寝室と違って赤裸々な荒涼たる光景であり、*Ethan Brand* の lime-kiln や鍛冶屋 Danforth の furnace を想起させ、いわば彼の心の内奥の image が深刻な無の微候の烙印をおびて浸透しつつくしているのである⁽²²⁾。Rappaccini の庭園も又もや世間の眼から厳しく隔離されていて、こっそりと愛娘 Beatrice の飼育にのみ専念する為に造られた、秘密の花園であったことは改めてとりあげるまでもない。こうして Drowne, Warland, Aylmer, Rappaccini の肖像には肅然たる孤影の色が深くおとされているのである。

孤独ということは、自己の自我を深く見すえて、自我を更により根源的に内在的に深化せしめて、自我を取り囲む他者との接触を絶つということに他ならない。接触を絶つと称しても、他者の実在を認識しながら同時に強固な意志で支えられた諦観（*theōria*）の立場を堅持するか、或いは他者の実在を全然意識せず自己中心主義の自我の立場を堅持するかとの二つの態度に分類して考えることができる。我々の主人公達はほとんどこの後者の態度であって、*theōria* の態度が幾らかでも伺われるのは Warland だけであるが、それも覚めた透徹しきった *theōria* の態度ではない。*The Artist of the Beautiful* の結末の一章はこの夢見のような Warland の精神状態の意義について要約したものであるといえる。

And as for Owen Warland, he looked placidly at what seemed the ruin of his life's labor, and which was yet no ruin. He had caught a far other butterfly than this⁽²³⁾.

Warland の垣間みたものは Platonic な叡知界における至福の世界であった。しかし彼の自我はこの宇宙にとめどもなく放散していったが、その拠点となった彼の自我はこの社会の中に判然たる位置づけを確認できないのである、従ってこの宇宙空間の中の定位置に位置づけられていないのである。従って典型的な *theōria* の哲学者であった Santayana は必ずしも Hawthorne の文学にプラスの評価を与えてはいない。Santayana は云う。

“The three American writers whose personal endowments was perhaps the finest — Poe, Hawthorne, and Emerson — had all a certain starved and abstract quality.... The genius of Poe and Hawthorne, and even of Emerson, was employed on a sort of inner play or digestion of vacancy. It was a refined labour, but it was in a danger of being morbid, or tinkling, or self-indulgent. It was a play of intra-mental rhymes.”⁽²⁴⁾

Santayana がいみじくも喝破した至言 “*intra-mental rhymes*” なる評語は、如何にびったりと Hawthorne が Warland の創作態度について述べた次の一節に暗合することであろうか。

One of his most rational projects was to connect a musical operation with the machinery of his watches, so that all the harsh dissonances of life might be rendered tuneful, and each flitting moment fall into the abyss of the past in golden drops of harmony.⁽²⁵⁾

けだし名著 *Three Philosophical Poets* において Santayana が Dante を最高の詩人と把握したのは、彼の生息した宇宙空間が途方もなく広大無限であったからである。

Santayana は云う。

Never before or since has a poet lived in so large a *landscape* as Dante; for our infinite times and distances are of little poetic value while we have no *graphic image* of what may fill them. Dante's spaces were filled; they enlarged, to the limits of human imagination, the habitations and destinies of mankind.⁽²⁶⁾

彼が Dante にあって称賛をおしまないのは Dante の芸術によって暗示される広大な空間である。広大な空間の絶対的無限性は結局のところ狭小な空間の相対的有限性という道具立てを使って暗示的に語られるの他はない。この道具立ては Dante にあっては、地名・人名・伝説の類を駆使して絢爛豪華を極めたが、Hawthorne にあってはあまりにも簡単素朴であっけなさすぎた。貧困といってもよい程の道具立てであった。Drowne の作った木像の精は白昼大通りを歩いて消えていった。Warland の作った金属の蝶は狭い室内を飛翔して天井に当たって部屋からでることができなかった。Aylmer のカタストロフイーの場における大失敗の “he failed to look beyond the shadowy scope of time,”⁽²⁷⁾ という描写は極めて抽象的で空しく、Beatrice の昇天の場の “I am going, father, where the evil which thou hast striven to mingle with my being will pass away like a dream — like the fragrance of these poisonous flowers, which will no longer taint my breath among the flowers of Eden”⁽²⁸⁾ という描写もあっさりと抽象的に片づけられているのみである。要約すれば Hawthorne の技巧は偉大なるもの、広大なるもの、無限なるものに関しては極めて貧しい語彙しかもちあわせていなかったわけで、之が偉大なるもの、広大なるもの、無限なるものこそ価値そのものであり、超越的なイデアの世界に他ならないと把握していた Santayana の癪にさわったのであろう。しかし Santayana が超越的なイデアの世界にあこがれる romantist であるとすれば、我々の Hawthorne も別な次元の romantist であったのである。

それでは Hawthorne の技巧は Santayana の称賛おくあたわざる技巧とどこが違うのであろうか。Santayana が偉大なる、広大なる、無限なる空間の中にはっきりと自己の位置を定位することこそ、自己の周辺にある拡がりをもつ所謂動物的信仰⁽²⁹⁾(animal faith) によって本能的に認知することこそ、価値そのものであり、人間の自由なる自発性の根拠であると信じているのに対し、Hawthorne の信仰は驚くほど微小なるもの、微細なるもの、有限なるものに向けられているのである。今や之を一括して「微小性」としてまとめて、考察をすすめる段階にきたのである。

それでは何が微小なのであろうか、何が微細なのであろうか、何が有限なのであろうか。之を登場人物と彼等の生みだした作品の二極構造のもとに緊張関係とにおいて考えてみよう。

Drowne が精神の馳緩期にある時は、“mechanical and wooden cleverness”⁽³⁰⁾なる精神の硬さを内にひめた、有能な職人で、永遠性の象徴ともいふべき金箔で作品を塗り固めているような、金銭欲と名誉欲にとりつかれた実務的技術家であった。恋におちて精神が高揚していた時は、柔軟そのものの想像力にあふれながらもそれは僅かに人生の一瞬間にしかすぎなかった (To our friend Drowne there came a brief season of excitement, kindled

by love.)⁽³¹⁾。彼を訪れた画家の Copley は、僅かにのみの一太刀 (one touch) が欠けているにすぎないと批評したが、Drowne はその一太刀が難かしいのだと長嘆息するだけであった。逆説的に云えば、天才の僅か一瞬の一太刀だけで芸術作品の価値の帰趨が決せられるのである。でき上がった作品の精がぬけだして、白昼の中で微笑した時は、その笑は泉に湧くあぶくのようにはかなく、airy であると同時に real であったと表現されているが、之又作品の脆さの表現でなくてなんであろう。船首が永遠性の象徴である金箔ではなくて、自然の色の象徴である赤と白を主軸においているどられたというのも、生物の持つ脆弱さを理想としているのである。

次に Warland の場合では今やこの事例は枚挙にいとまがない。例えば次の一節にはどれほど強力にこの微小性の優位の主張がくみこまれていることだろう。

This horror was partly owing to the size and terrible energy of the iron laborer ; for the character of Owen's mind was microscopic, and tended naturally to the minute in accordance with his diminutive frame and the marvellous smallness and delicate power of his fingers. Not that his sense of beauty was thereby diminished into a sense of prettiness. The beautiful idea has no relation to size, and may be as perfectly developed in a space too minute for any but microscopic investigation as within the ample verge that is measured by the arc of the rainbow. But, at all events, this characteristic minuteness in his objects and accomplishments made the world even more incapable than it might otherwise have been of appreciating Owen Warland's genius.⁽³²⁾

つまり Hawthorne の芸術観は次の一語に要約される。

In its perfect beauty, the consideration of size was entirely lost.⁽³³⁾

芸術家としての剛毅な性格 (a force of character) を堅持するためには肉体的な脆弱さが必須の条件として課せられているのである。芸術家一個人が脆弱であるだけでなく Danforth のすさまじい批評 (“No, no, Owen! No child of yours will have iron joints and sinews.”)⁽³⁴⁾ に伺われる通りに、もし Warland に陸続とその子孫が後続するならば、全員が皆 Warland と等しく脆弱な肉体を備えているというのである。しかも Annie と結婚できなかった Warland には、後続する子孫が誕生する筈もないのである。之に反して頑健そのものの Danforth の一家眷族の場合はどうであったか。Warland のかつての師匠である Peter Hovenden, かつての恋人で今は Danforth の妻となった Annie, 及び彼等の間に生まれた一人の子供の、わずか指先だけの接触だけで、Warland の絶妙な指先から生みだされた至高の芸術作品を破壊するに十分であった。特に肉体的には微小なる子供の指先が祖父 Hovenden, 父 Danforth, 母 Annie の指先にまさるとも劣らぬ破壊力を示したのは誠に興味深い。

“Here is my child ; let it rest on his innocent hand. There, perhaps, its life will revive and its colors grow brighter than ever.”⁽³⁵⁾

ところが実際はこの子供の指先は innocent どころの騒ぎではない。金属の蝶は子供の指先に触れると断末魔の光輝さをいや増しにまして、急迫に死滅へと接近していったのである。我々は死者に接した時、その人が生きていた時よりも一まわりも二まわりも小さく萎縮したように感ずるが、もともと虫眼鏡でみなければ見えないほど微小であった金属の蝶のこ

とである、握りつぶされて死滅した時はどれ程微小な塵埃と化していたことであろう。思えば何たる空しさであろう。

As if the butterfly, like the artist, were conscious of *something not entirely congenial in the child's nature*, it alternately sparkled and grew dim.⁽³⁶⁾

金属の蝶の終焉にあっては、蝶は致命的な子供の手を逃れて救いを求めるかのように Warland の手をまさぐり求めて還帰してきたのであった。このように、生まれる筈もない Warland の眷族、すさまじく実在性を主張する Hovenden の眷族、それぞれの家系の体質の中にすみからすみまで Warland の、或いは Hovenden の素質が内因的に、有機的に、目的論的に浸透されつくしていたのである。微小性という点だけに注目すれば、Warland の指先も Hovenden の孫の指先もおしなべて微小そのものであった筈なのに、両者が全く異った作用を示したというのは、両者の体質が全く異っていたからである。こうして *The Artist of the Beautiful* においては、徹底的に芸術家及び芸術作品の微小性、有限性にプラスの価値評価が与えられているのである。微小性、有限性に徹底すればする程、その徹底度の度合に応じて、無限なるものが比喩的に暗示されているのである。Santayana が Dante を賞揚したのは、Dante が無限なるものを想像力の翼にのせて暗示するに当って、人名・地名・伝説の類の微小なるデーターを、無限の領域にまで徹底的に拡大して、一つの壮大な展望 (perspective) を、一つの雄大な宇宙の風景 (landscape) を呈示してみせたからであった。ところが我々の Hawthorne は芸術家及び芸術作品の有限性、微小性の類の微小なるデーターを決して無限の領域にまで拡大せず、ますます微視的に、内部へ内部へとたてこもらせることによって、無限なるものの価値を暗示したのであった。又、あと一つ Santayana が Dante を賞揚した理由は、*Divine Comedy* の中に道徳の体系が判然と確立されていたからであるが、その価値観の明明白白なる規準は、ambiguous な Hawthorne 文学の中では奇しくもこの *The Artist of the Beautiful* の中にもっとも明白に打ちだされている。又 Santayana は Dante を称揚して、彼は偉大なる事物を、とかく我々が無視しがちな微小なるものに結びつける能力をもっていた⁽³⁷⁾と云うのだが、この評語は Hawthorne のこの作品の場合ある程度迄当るのではなからうか。Pascal は人間を無限大と無限小の中に漂う孤独な存在とみたが、その孤独性を強調するに当って Dante は無限大の方角に力点をおき、Hawthorne は無限小の方角に力点をおいたとみることができる。すくなくとも *The Artist of the Beautiful* に関しては Santayana の皮肉な冷徹な眼は幾らか減殺されても可なりというべきであろう。次に Aylmer の微小性はどのような様態を湛えているであろうか。Rappaccini の微小性はどのような様態を湛えているであろうか。両者とも自然を征服しようとしたのである。技術の力でそれが可能であると信じたのである。Drowne と Warland のめざしたものが自然を再現することであり、自然を模倣することであったのに対し、Aylmer と Rappaccini にあっては、人間という一種の自然物を改造すること、即ち一種の自然の創造が目的であった。それでは Bacon の「知識は力なり」という言葉を彷彿させんばかりに、技術の全能性を発揮しえたかという決してそうではない。例えば Galileo のとくように、技術の所産である現実の機械と、微小なる考量と企画に基づく幾何学から推論される想像上の機械とはくい違うのである。今「ここに部分部分の割合が完全に一致している大小二つの機械がある場合には、小さい方は、破壊試験にかけたときに、設計通りに丈夫であるのに、大きい方がそれに耐えられない。」というのは、ほかでもない、「大きな方が小

さいのより頑丈でなく、外から加えた力に対する抵抗力が弱い」⁽³⁸⁾からである。即ち幾何学の微小性をもつてしては、技術の互大性を席卷しえないのである。Drowne と Warland の仕事は、全く実用に供することのできない、美の象徴としての役割以外には何一つはたすことのない、微小性に徹しきった、幾何学の精神に基づいた微視的な技術的芸術乃至は芸術的技術であった。Aylmer と Rappaccini は始めて之を実用的実際的実践的互視的な技術的展開の俎上にのせたのである。技巧家 Hawthorne は Galileo の命題によく暗合するが如くに主題を展開している。即ち Galileo 流に云うと、微小性の幾何学によって浸透されつくした Drowne と Warland の芸術的技術を真の意味における実践的技術へと移行せしめることはできなかつたのである。微小性に埋没しきった芸術的技術をもつてしては、互大な技術的技術にそのまま拡張することは耐えられなかつたのである。だから、Aylmer と Rappaccini における技術的技術は、再び Drowne と Warland の微小性に埋没しきった芸術的技術をそのまま有効に利用しつくそうと欲するならば、依然として微小性の領域にとどまらなければならなかつた。Aylmer の除去しようとした birthmark は極めてとるに足りぬほど、余人ならば無視できる程に微小なものであつた。いや、余人ならば、かえてこの birthmark の存在故に妻をより美的な女性であると判断したかもしれない。この birthmark は小さければ小さい程、Hawthorne の意図に合致する。何故なら、もしこの birthmark が気にさわる程大きいものであつて目立つならば、何も完全主義者 Aylmer ならずとも、この birthmark を除去しようとするからである。Rappaccini の技術もその作用する領域は小さい。Rappaccini の意図は計画的に娘 Beatrice の肉体を毒草の毒に免疫であるようにしておいた上で、Giovanni と接触せしめて、この両者を全く同じ体質の Adam と Eve と化し、そしてその間に生まれいずる筈の子孫によって、この地球上を席卷するつもりであつたに違いない。一見偉大な構想であるかの如くにみえる。しかしその技術の中には人間の心が入ってゐなかつた、娘 Beatrice の心を入れるだけの計算がなされてゐなかつた。そして Giovanni のもたらした解毒剤には何のききめもなかつた。すべての毒に対して有効な免疫体であるのならば、解毒剤という善玉である毒に対してもまた有効でなければならぬ。ここにも Rappaccini の技術の誤りがあつたのである。全世界の人間を席卷しようとした Rappaccini の計画は、娘一人だに席卷することはできなかつた。現在の原水爆や細菌爆弾が一挙に無数の人を殺戮しうるすさまじい効率をもつているのに比べると、実に無残なる、微小性に徹し切つた技術といわねばならぬ。そもそも人間をいわば完全な美の化身に或いは植物人間に改造しようという計画は、人間中心主義の西欧思想の脈絡からは徹底的に逸脱した微小なる主題なのである。Aylmer と Rappaccini の体質は陶醉しきっている時の Drowne や Warland と比較して強靱そのものであつたと想像されるが、そして之は微小性という我々の主題から逸脱するように思われるが、その強靱さはとりもなおさず脆さそのものに他ならず、Warland の体質の説明とされた“a force of character that seems hardly compatible with its delicacy”⁽³⁹⁾という条項をうらはらに適用すれば完全に delicacy を欠いていたが故にその性格は脆弱そのものであつたと十分主張しうるのである。従つてここにも微小性の原則は厳格に適用されていたのである。

Ⅲ 芸 術 家

竹内敏雄氏⁽⁴⁰⁾によれば、美の本質は静観性と創造性⁽⁴¹⁾という一見相矛盾する両極的契機の調和的統一にあるという。之に対しては技術的活動は本論の当初において考察したように、所定の目的をもつとも有効適切に達成しうべき方法について思索をめぐらす考量的活動なのであった。同時に技術には、芸術と同じように、技術者が芸術家の如き直覚的構想力を駆使して新しい形成方式を考案する創造的活動でもある。即ち考量性と創造性という両極的契機の調和的統一が技術の特質である。従って静観的および創造的契機の総合を本質とする美的なるものと、考量的および創造的契機の総合を本質とする技術的なるものが、さらに高次の領域において、統合された時に、芸術的なるものが誕生する。従って芸術的契機においては、静観的契機と考量的契機の他に、創造的契機を持つことをそのすぐれた特質とする。

我々が論じてきた4篇の作品をこの標識にあてはめて解釈すれば *Drowne's Wooden Image* と *The Artist of the Beautiful* は美の本質を指向し、*The Birthmark* と *Rappaccini's Daughter* は技術の本質を指向したものと見える。だが前者も技術なくしては木工の女人像を、金属の蝶を創造しえなかったのであり、同様に後者も彼等なりに妻或いは娘の中に美の、邪悪なる美の到来を夢見ていたのであった。竹内氏流に云えば、この二傾向のおもむく趨勢を高次の次元において総合したところに Hawthorne の芸術家像があったといえる。微小性の習癖に色濃く染まっていた Hawthorne としては、総合的な芸術家像をユニークに端的に一人の英雄の中のみ顕現せしめることができなかつた。分析的に種々のタイプの芸術家像技術者像を呈示してみせることができるだけであつた。だが Hawthorne のこの統合力の欠如故に、視野の狭さ故に、我々は逆説的に現在の技術時代における種々な芸術の混乱の様態を、崩壊の多様性を、この作品群の中によみとることができる。もつとも自然に似せた技術を標榜した時、Drowne の作品は白日の下で精霊となって歩行したし、船首にとりつけられて航海もした。Warland の作品は蝶となって飛行した。即ち何れも動く芸術作品であつた。動作運動の中に、その活動の源となる動力が想定されるに及ぶと、ここに技術との連携が当然生じてこなければならぬ。動かなければ無意味な作品だったのである。動くという動作において、未来の技術様式の最高の形態を予知しえたのである。動くということが自然の本質であると考えたのである。だがそれは *The Artist of the Beautiful* において率直に物語られたように、永久運動 (perpetual motion) の如き法則を発見することではない。Warland は次のように絶叫する。

“*The perpetual motion? Nonsense!*” replied Owen Warland with a movement of disgust; for he was full of little petulances. “*It can never be discovered. It is a dream that may delude men whose brains are mistified with matter, but not me.*”⁽⁴²⁾

ここで Hawthorne が嫌悪のあまり Warland に絶叫させた永久運動なる用語は、宇宙のすみずみまで浸透しつくして因果律の網の目で支配を確率する Newton の運動の力学に準ずるが如き、徹底的な汎自然的機械論だったのに違いない。自然を模倣するのみでなく、自然を徹底的に悟性的に諒解して、自然の再現を意図する行為に対する痛烈な恐怖の念であつたに違いない。事実、現代の自然科学の教えるところによれば、自然科学者は perpetual motion に類すべき方式を採用して、完全に悟性的に自然を認識するという動作は止めてし

まった。鋭敏な芸術家は、科学者より一足先におそるべき技術時代の到来をみこして、自然を模倣するという、もつばら自然の再現を旨とする伝統的様式をかなぐり捨てて、自我の内部へ内部へと内在していくことになった。ましてやモデルとすべき科学者が自然の再現主義を捨てた以上、真理観が転換して自然の模写説が衰退した以上、再現技術としては劣弱なる技術しかもちあわせていない芸術家としては、自我の内部へと内在の度を深化させるの他はなかったのである。こうして美しい自然の再現技術が、科学技術の分野からも芸術技術の分野からも放逐された結果、自然を歪曲してみた醜なる自然の象徴的再構成がかわって登場することになった。そこに行使される技術は、一見美的にみえながら、実は醜なる技術なのである。醜なる芸術以上に、醜なる技術が到来する可能性について *The Birthmark* と *Rappaccini's Daughter* は予測しているのである。しかし醜なる美を悪しき美であるといきれるかどうか。もし醜が我々の現実であるとすれば、美しき自然の再現が不可能であるという事実が冷厳に我々に課せられているとすれば、この運命を避けることは許されぬ。醜なる行為を、つまり Aylmer と Rappaccini の運命を直視する時に、新しい芸術が、新しい技術が誕生するのである。

註

- (1) HAWTHORNE, Nathaniel: *The Complete Short Stories of Nathaniel Hawthorne*, Hanover House, Garden City, 1959.
- (2) ARISTOTELES: *Ethica Nicomachea*, 112^b.
- (3) SCHUBERT, Leland: "The Artist of the Beautiful", *Hawthorne, the Artist*, Russell and Russell, Inc, 1963, pp. 125-131. この作品が7つの部分に分れ、それが更に4つの主節と、3つの従節に分かれていると分析している。著者によれば、主節は Warland の精神の高揚期を、従節は低迷期を示しているという。
- (4) 三枝博音:「技術の哲学」, 岩波全書, 1969, pp. 199-216.
- (5) Hawthorne: "Drowne's Wooden Image", *op. cit.*, p. 362.
- (6) FOGLE, Richard Harter: "The Artist of the Beautiful", *Hawthorne's Fiction: the Light and the Dark*, University of Oklahoma Press, 1964, p. 77.
- (7) ELDER, Marjorie J.: *Nathaniel Hawthorne, Transcendental Symbolist*, Ohio University Press, 1969, p. 120.
- (8) "Drowne's Wooden Image", *op. cit.*, p. 367.
- (9) "Drowne's Wooden Image", *ibid.*, p. 367.
- (10) "The Artist of the Beautiful", *ibid.* pp. 432-433.
- (11) "The Birthmark", *ibid.*, p. 238.
- (12) "Rappaccini's Daughter", *ibid.*, p. 276.
- (13) 本論では取り扱わなかったが, "The Great Stone Face" の場合も典型的なこの一例であろう。
- (14) "The Artist of the Beautiful", *op. cit.*, p. 434.
- (15) Rilke の議論と酷似している。「神は、その真只中に、閉ぢこめられて、いまは、自身を解放してくれるミケルアンジェエロの手に、ひたすら、望みをかけるばかり。…彼は、たえず、こんなことを、考へていました。おまえは、ただの石塊にすぎぬ余の者なら、おまへのなかに、よも

や人間が潜んでいるとは、気づくまい。」(谷友幸氏の訳による。リルケ:「マルテの手記・ロダン」, 新潮社 現代世界文学全集 6, 昭28, p. 230.)

(16) “The Artist of the Beautiful”, *op. cit.*, p. 423.

(17) Fogle, *op. cit.*, p. 72.

JACOBSON, Richard J.: *Howthorne's Conception of the Creative Process*, Harvard University Press, 1965, pp. 2-3. によれば Hawthorne は Carlyle の *Sartor Resartus* における “organic-mechanical antithesis” を読んでいたという。

(18) LUNDBLAD, Jane: *N. Hawthorne and the Tradition of Gothic Romance*, Haskell House, 1964, pp. 52-53, 但し彼によれば *The Birthmark* と *Rappaccini's Daughter* では Gothic 趣味は希薄で, Hawthorne は無意識的に Gothic Novel の手法を使っているにすぎないとしている。

(19) MELVILLE, Herman: *Pierre or the Ambiguities*, Grove Press, Inc., 1957, p. 407.

(20) この訳語は寺田建比古氏の訳語による。

寺田建比古:「神の沈黙 ハーマン・メルヴィルの本質と作品」, 筑摩書房, 1968, p. 200.

標準時計時間とは絶対的な倫理公準の定められた空間を支配する時間のことで, 現地時計時間とは相対的現実的な現世で功利的に定められた倫理規制の低迷する空間を支配する時間のことであろう。

(21) どうしてこのような image に Hawthorne が到達したかについては, 推測の域をでないが次の書物に興味深い示唆がみられる。

STRUICK, Dirk J.: *Yankee Science in the Making*, Collier Books, 1962, pp. 226-227.

それによると Harvard を1799年に卒業した Parker Cleaveland は50年の長きにわたって辺鄙な Bowdoin College で教鞭をとり, 化学や鉱物学を教授した, 自然科学界の権威であったという。ここは Maine 州の小さな学校で, Boston を遠く離れた田舎であったが彼はこの小さな町と小さな学校と学生達を愛して, 53年間の教授生活の間ほとんど次から次へと種々な主題で講義を展開し, 休講したのは僅か3回であったという。町の人々が, Cleaveland が通るのを見て, 昔哲学者 Kant が Königsberg の町を散歩した時と同じように, 時計を合わせたかどうかということまでは判然としないけれど, 67年の間彼は一回も食事におくれたことがなかったという。この Bowdoin の学生の中に, Hawthorne もいたのである。私見によれば, Cleaveland の中に Warland, Aylmer, Rappaccini の面影を少しずつ観察できるような気がする。例えば, この個所においては, Cleaveland の Kant 的な punctuality が, Warland の時計職人という image を生みだしたものだとも推量できる。

(22) Fogle: “The Birthmark”, *op. cit.*, p. 120.

彼はこの作品を徹底したロマン主義文学とみる。従ってこの作品に対する厳しい批評は反ロマン主義的立場よりなされる。

(23) “The Artist of the Beautiful”, *ibid.*, p. 437.

(24) SANTAYANA, George: “The Genteel Tradition”, *Selected Critical Writings of George Santayana*, volume 2, Cambridge, at the University Press, 1968, pp. 89-90.

(25) “The Artist of the Beautiful”, *op. cit.*, p. 424.

(26) Santayana: *Three Philosophical Poets*, Doubleday Anchor Books, 1938, p. 114.

(27) “The Birthmark”, *op. cit.*, p. 238.

(28) “Rappaccini's Daughter”, *ibid.*, p. 275.

(29) 「動物的信仰」(animal faith) とは, 自己の頭上に天がそびえ, 足もとに大地が存在し, 他我が確認できるということを, 半ば本能的に, 演繹帰納推理などの一切の分析的手続きを排して,

postulate として定立する信念のことを指しているのである。この前提なしには、いかなる議論も成立しないと Santayana はいう。彼独特の哲学用語。

cf. RICE, Philip Blair: "Introduction", *Classic American Philosophers*, Appleton-Century-Crofts, Inc., 1951, p. 261.

- (30) "Drowne's Wooden Image", *op. cit.*, p. 362.
- (31) "Drowne's Wooden Image", *ibid.*, p. 367.
- (32) "The Artist of the Beautiful", *ibid.*, p. 423.
- (33) "The Artist of the Beautiful", *ibid.*, p. 434.
- (34) "The Artist of the Beautiful", *ibid.*, p. 425.
- (35) "The Artist of the Beautiful", *ibid.*, p. 436.
- (36) "The Artist of the Beautiful", *ibid.*, p. 436.
- (37) Santayana, *Three Philosophical Poets*, *op. cit.*, p. 86.
- (38) ガリレオ・今野武雄・日田節次訳: 「ガリレオ・ガリレイ: 新科学対話 上巻」, 岩波文庫, pp. 22-23.
- (39) "The Artist of the Beautiful", *op. cit.*, p. 425.
- (40) 竹内敏雄: 『技術時代の美学の問題』, 「講座美学新思潮」, 4巻, 美術出版社, 昭43, pp. 19-20.
- (41) 之は勿論 Kant 以来の伝統的な把握である。
- (42) "The Artist of the Beautiful," *op. cit.*, p. 425.

(本稿は1970年9月27日第23回日本英文学会中部支部大会 一於 富山大学一 で「Hawthorne の短篇小説における芸術家の肖像」と題して発表したものに加筆再構成したものである。)

Summary

The Miscellaneous Portraits of the Technicians in N. Hawthorne's four Short Stories.

Keijiro UNOKI

The author tries to explain the various characters in Hawthorne's four short stories which seem to deal with the fate of the technicians. These technicians are divided into two major categories. First in the case of *Drowne* and *Warland* their technique is combined with their intrinsic desire to grasp the beautiful essence of humanity and to imitate the true movement of the nature as it is. Secondly in the case of *Aylmer* and *Rappaccini*, their technique accompanied with their perverted nature seeks to reconstruct the true essence of humanity, making a severe attack conceived in their quasi-scientific experimental deduction on the nature itself. In any case, to quote Aristotelian conception, any adopted weighed considered technique which could be otherwise, is certainly united with a rigorous autonomous ethical code which should not be otherwise. Here lies a deep meaning which indicates the formidable destiny of technique itself that could threaten the true and beautiful essence of humanity, very contrary to its initial intentions.