

『大理石の牧神』におけるホーソーンの芸術論 —「白い文明」と「黒い文明」の間で—

稲 富 百合子

はじめに

ナサニエル・ホーソーン (Nathaniel Hawthorne, 1804-1864) の、イタリアを舞台とした長編小説『大理石の牧神』 (*The Marble Faun*, 1860)¹ は、1853年から1860年までのおよそ7年に及ぶ作家自身のヨーロッパ体験を基に執筆された作品である。作品の登場人物の中でも、特に二人の芸術家、ユダヤ系イギリス人画家ミリアム (Miriam) とアメリカ人彫刻家ケニヨン (Kenyon) の芸術観に注目するならば、ホーソーンの芸術的想像力の源が、当時のヨーロッパ中心主義世界の価値観とオリエント世界の価値観をめぐる彼自身の葛藤の中にあることが分かる。当時のローマには、アメリカ人やイギリス人の芸術家が数多く存在し、ホーソーンが彼らのアトリエに足繁く通い、芸術作品を鑑賞したり、彼らと芸術論を語りながら交流を深めたり、また、教会や美術館巡りにも多くの時間を割いていたことなどが、『フレンチ・アンド・イタリアン・ノートブックス』 (*The French and Italian Notebooks*) に詳しく記録されている。興味深いのは、ホーソーンの芸術観が、ときとして彼自身の人種観と関連しているということである。拙論「『大理石の牧神』における人種問題—ミリアムを中心として」のなかで、混血児ミリアムの複雑な人種的要素—とりわけ彼女のユダヤ性と東洋的要素—に着目しながら、ミリアムのようなダーク・レディが喚起する様々なイメージが、芸術作品とどのように呼応し、影響を与えたのかということについて以前論じたことがあるが、本論では、彫刻家ギブソンによるヴィーナス像とケニヨンのクレオパトラ像に焦点を当て、ホーソーン自身の芸術論が作品のなかでどのような形で反映されているのか、また、その根底にある歴史的背景に支えられた人種観との関連性について考察していきたい。

I. 大理石の彫刻に隠された「色」をめぐる

『大理石の牧神』の中で言及されている芸術作品の多くは、実際にホーソーンがイタリア滞在中に鑑賞したものであり、また、『フレンチ・アンド・イタリアン・ノー

トブックス』の中に詳細に書き留められている。まず、この章で注目したいのは、ミリアムが大理石の裸体像について言及する場面である。

古代のギリシャの彫刻家は、きっと戸外の日光の下で純潔で高貴な乙女たちをモデルに制作したにちがいないわ。だからそういう古代の裸体像は、裸体であってすみれのようにつつましく、それ自体の美をまとっているのです。ところが、ギブソン氏の彩色ヴィーナス像 (あの色にはきっとタバコのやにが混ぜられてますわ) や、今日の他の全ての裸体像ときたら、一体あれらがこの現代の人々に何を伝えたいのか、私にはとうていわかりませんわ。あんなの代わりに石灰石の山でも見ている方がましですよ。(CE: IV, 123-24)

このミリアムの言葉は、一つには、芸術家の扱うテーマと精神性について、また、もう一つには、大理石に色を施すという創作技法に向けられた批判である。つまり、古代の彫刻家と違い、現代の彫刻家たちによって制作された裸体像には、暗示されるはずの芸術家の精神性が欠けているために、見る側の心を動かすほどの芸術性が何ら認められず、色を付けられた裸体像については、芸術家が何を表現しようとしているのか、さらに理解に苦しむということである。このミリアムの批判は、一見するときほど重要ではないように思われるかもしれないが、実はホーソーンの芸術観を考察する上で見逃すことができない箇所である。特にミリアムがギブソンの彩色のヴィーナス像について嫌悪感を露わにしていることに焦点を当てることによって、作家自身の芸術観に新たな側面を見出せるのではないかと思われる。

そこでまず、ホーソーンの理想とする彫刻家像について迫りたい。それは以下の語り手の言葉の中に読み取ることができる。

素朴な人間が彫刻家というものに求める資格をまさに備えているとはいえなかった。我々の先入観が求めるところからして、彫刻家たるものは言葉

の響きを操る本職の詩人以上の詩人でなければならないということになる。なぜなら、詩人の芸術の素材が移ろい易い言葉であるのに対して、彫刻家の素材は純粹、白亜、不壊の物質であり、それは何であれそこに彫り込まれたものに対しては、不滅性を保証する。だからこそ、大理石のその大いなる不変性に何らかの観念を託そうというのであれば、その観念は大理石の永遠の忠実さへの報いとして、その冷たい本質に人間性の温かみを付与しようとするものでなければならない。そのような観念を彫刻家が選ぶのは宗教的な義務でさえある。このような観点からすると、大理石は神聖な性格を帯びたものとなり、自らのうちに何らかの聖なる使命をも感じないような人間は敢えて大理石に触れるべからず、ということにもなる。大理石を彫るに値する人間かどうかということは、扱う主題の高尚さ如何、物質の美から精神の美への志向性如何ということによってのみ一般に判断されうるだろう。(CE: IV, 135-36)

ここでは、大理石の本質—白さ、純粹、不滅性—が強調されることによって、大理石が神聖視されている。また、彫刻家とは「詩人以上の詩人でなければならない」と述べられていることから、大理石を扱う彫刻家の資質さえ問おうとする、芸術家の精神性を重視するホーソーンの芸術観がはっきりと見て取れる。そして、芸術作品は鑑賞する側の精神性とも呼応していくものでなければならないのである。この点について、向井久美子は、ホーソン独自の均衡的芸術観と呼び、ホーソンが未完成の芸術を好んだ理由を次のように説明している。

彫刻も絵画も詩も同じ芸術で、高尚な精神性と理想を追求する芸術家に共通の敬意を持ち、鑑賞者は作品から発信されるメッセージや精神性を理解できる感受性を持っていないければ真の芸術性を評価できないと考えられる。つまり芸術作品は、創作する側とそれを解釈する側の両者によって「完成」されるものであると考えられている。(向井, 80-81)

このような観点から、ミリアムが批判したギブソンの大理石像は、ホーソンが理想とする芸術性と呼応していると言えるのだろうか。つまり、「扱う主題の高尚さ」という観点から、また、大理石の「物質の美から精神の美への志向性」という観点からも、彫刻家ギブソンは、ホーソンの求める芸術家としての使命感や精神性を持ち合わせ得ると判断されているのか、あるいは、その作品自体に、鑑賞する側の感受性と共鳴し合う神秘性が備わっているのかという見方が必要になるだろう。

作品中ミリアムによって名指しで批判の言葉を向けられたギブソン氏 (John Gibson, 1790-1866) とは、ホーソンがイタリア滞在中に交流を持ったイギリス人彫刻家であった。彼は古代ギリシャの彫刻家たちの手法に習い、彩色の大理石像を制作したという。『フレンチ・アンド・イタリアン・ノートブックス』に見られるいくつかの記述からも、実際、ホーソン自身がこのギブソンの彩色の大理石像を見て驚いた様子が窺える。その体験を基に、作品の中で一言ではあるが、敢えてギブソンの彩色のヴィーナス像について言及し、批判しようとするのは、ホーソンがその大理石像の「色」に関心を持ち続けていたことの表れであると推察される。それでは、このように彼の内に生じた大理石の「色」に対するこだわりや違和感は、一体どのようにして生じたのだろうか。

1858年4月、ホーソンはギブソンのアトリエを訪問した際に、彼の作品の数々を鑑賞している。ギブソンの彩色の大理石像とは具体的にどのようなものだったのか、その点について、『フレンチ・アンド・イタリアン・ノートブックス』からの記述を確認したい。

To-day, my wife, Rosebud, and I, went to see Miss Homer; and as her studio seems to be mixed up with Gibson's, we had an opportunity of glancing at some of his beautiful works. We saw a Venus and a Cupid, both of them tinted, and, side by side with them, other statues identical with these, except that the marble was left in its pure whiteness. The tint of the Venus seemed to be a very delicate, almost imperceptible, shade of yellow; I think, or buff; that of the Cupid was a more decided yellow; and the eyes and hair of both, and especially the Cupid, were colored so as to indicate life rather than imitate it. The apple in Venus's hand was brightly gilt. I must say, there was something fascinating and delectable in the warm, yet delicate tint of the beautiful nude Venus, although I should have preferred to dispense with the colouring of the eyes and hair; nor am I at all certain that I should not, in the end, like the snowy whiteness better for the whole statue. Indeed, I am almost sure I should; for this lascivious warmth of hue quite demoralizes the chastity of the marble, and makes one feel ashamed to look at the naked limbs in the company of women. There is not the least question about the eyes and hair; their effect is shocking, in proportion to the depth of tint. (CE: XIV, 157)

ここでは、他の大理石の彫像と並んで展示されていたキューピッド像は黄色に塗られ、ヴィーナス像もはっきりとは認識されないが、わずかな黄色の色味を帯び、またヴィーナスが手にしているリンゴは眩いばかりの金色

に塗られていたと説明されている。また、この大理石像に施された彩色に関しては、ホーソーンは理解を示そうとしながらも不快感を示している。一般的に、博物館や美術館に展示されている大理石の彫像と言えば、大理石それ自体の色、すなわち白い大理石の彫刻群であり、大理石の彫刻に人工的に色を付けるという手法は、現代においてもあまり馴染みのないものではないだろうか。ホーソーンの時代と同様、我々も鮮やかな色の大理石像を見れば衝撃を受けるかもしれない。ギブソンの古代彫刻家への称賛の気持ちは、このような形で表現されたのだが、それは、同時に古代の人々の色に対する感覚や美意識の問題とも関わってくるだろう。

ここで注目したいのは、彫像に色を付けるという技法について、それは大理石像に生命を宿すためのものだとホーソーンが推測している点である。作品の中からは判断できないのだが、この『フレンチ・アンド・イタリアン・ノートボックス』の記述によると、ホーソーンはその色の持つ温かさには何か魅力的なものがあると認めていることから、彼がギブソンの技法を真っ向から批判しているのではないということが理解できるだろう。しかし、それと同時に、ホーソーンはやはり雪のような白い大理石像を好むと述べ、両義的な見解を示すのである。その根底には、その技法によって、本来大理石が有している純粋な美が失われてしまうことへの懸念がある。さらに、裸体像の目と髪に色を付けるのはなおさら不快であるとし、その色が発する「挑発的な温もり」によって、それは女性を同伴して眺めるには恥ずかしいものとなり、彼にとって、もはや芸術作品として鑑賞することが困難になってしまうのである。つまり、神聖であるはずの大理石像が、彩色により、その身体性、特に女性のセクシュアリティが見る側に真に迫って感じられるからである。したがって、ホーソーンがここで見せる困惑は、色の持つ驚くべき効果にあると考えられる。

さらに、『フレンチ・アンド・イタリアン・ノートボックス』の1858年6月7日付の記述には、ホーソーンの友人であるアメリカ人彫刻家ハイラム・パワーズ（Hiram Powers, 1805-1873）との間で交わされた芸術談が詳述されている。ホーソーンはよほど気になっていたからなのだろうか、ギブソンの大理石像の彩色法についてパワーズに意見を求めている。すると、彼もホーソーンと同様、その技法に対して否定的な見解を示す。興味深いことに、ホーソーンはそのパワーズの意見を受けて、ギブソンは白い大理石にただ人の温もりと柔らかさを与えようとしているだけだろうと今度はギブソンを擁護するような考えを書き留めているのである。しかし、その直後、やはり彼の手法は認められるものではなく、パワーズがその手法を否定してくれたことを嬉しく思ったと述べるのである（CE: XIV, 291-93）。一瞬ではあるが、ここからも、彩色の大理石像に対するホーソーンの両義的な思いを読

み取ることができるのではないだろうか。

パワーズは、彫刻家は彩色を施すことによってではなく、大理石の本来の色によって、あらゆるものを表現しなければいけないと指摘しているが、先の引用で確認したように、ホーソーンも、大理石の「その冷たい本質に人間性の温かみを付与しうる」ものでなければならないという考えを作品の中に反映させていた。つまり、ホーソーンはギブソンの彩色法によって表現された命の温かさや優しさという魅力を認める一方で、パワーズがギブソンを批判したことに対して安堵したように、やはりこの作家は、大理石の持つ「白さ」や「冷たさ」の中にこそ、生命の温もりを吹き込むことを彫刻家に求めていたことが理解できるだろう。

このように『フレンチ・アンド・イタリアン・ノートボックス』の中のギブソンに関する一連の記述から、ホーソーンがギブソンの作品について何度も考え、そのメッセージを読み取ろうとしていたことが十分に理解できる。つまり、彼は彩色という創作技法に触れたことで、大理石の彫像についてそれまで抱いていた認識を揺るがす経験をしているのである。このように垣間見えてくる大理石の「色」に対する見解の揺らぎからも、どうやら彼がギブソンの彩色法に対してただ抵抗したのだ、あるいは、この二人の間には共通する芸術観は存在しなかったのだと簡単に結論付けるわけにはいかないようである。すると、大理石の「色」について考えるとき、彩色の技法に対するホーソーンの共鳴と反発心の根底にあるものは一体何か、さらに詳しく検証していきたい。

ホーソーンがギブソンの大理石像に着色された「黄色」に言及する背景には、さらに深い意図が隠されているように思われる。先に触れたように、特に、ギブソンのヴィーナス像やキューピッド像が純粋な白ではなく黄色の色味を帯びているという記述からも、それが混血を思わせるような人種を表す色であり、また一方で、何度も強調される大理石の白さからも、そこには、やはり人種的純血を連想させる要素が潜んでいるだろう。ホーソーンを含む当時の人々が、大理石の白さにこだわり、ギブソンの大理石像の彩色に違和感を示さずにはいられないのは、古代ギリシャ文明が白い文明であるという概念、あるいはそうあるべきだという概念が人々の意識に刷り込まれていたからではないだろうか。つまり、古代ギリシャ文明がヨーロッパの起源であると信じる者にとって、人種的観点から、彩色の大理石像は白さの価値、すなわち純潔を減ずるものであったと考えられるだろう。ホーソーンと彼の同時代の人々は、古代ギリシャの白い文明への憧れから、潜在的に大理石の白さを好んだということになる。しかし、その一方で、ギブソンもまた、古代ギリシャ彫刻への賞賛の気持ちから、彩色の技法を採用していた。それは一体どういうことなのだろうか。大理石の白さにこだわるそのような時代において、ギブ

ソンが採用した大理石像の彩色法は改めて注目するに値すると思われる。

この点、長澤智美が『知られざる大英博物館—古代ギリシャ』において、19世紀における古代ギリシャ文明の扱われ方を詳述し、大理石像の彩色に関する疑問を解く手掛かりを提示している。ここで、この著書について簡単に内容に触れておきたい。一般に、古代ギリシャ人たちが文学や哲学や医学を発展させ、その偉大なギリシャ人達がヨーロッパの白人達の文化の基礎を作ったと考えられてきた。白く美しいミロのヴィーナス像やパルテノン神殿など、どれもヨーロッパの美を象徴していると考えられてきたが、驚くべきことに、実は、ギリシャの「白い」文化は、元来「色彩豊かな」文化であったという。古代ギリシャでは、建物も全て鮮やかな色に染められていたことが分かっており、古代において色彩は豊かさや生命の象徴であったように、色彩から文明が始まったと解説されている。日本語でも「色褪せる」という表現が、衰退を連想させるように、色彩と生命が密接に繋がっていたということは現代の我々にも容易に理解できるだろう。しかし、19世紀の人々にとって、ギリシャ文明を「白い」文明だと思い込んでいる場合、古代ギリシャの眩いほどの色彩に溢れた光景を瞬時に受け入れることは困難だったにちがいない。さらに、この著書で興味深いのは、古代ギリシャ人は、エジプト文明から様々な文化を積極的に取り入れ、それを模倣していたことや、ギリシャの建築物や芸術品の彩色もエジプト文明から受けた影響であることが証明されたのである。しかし、古代の遺跡は長年土に埋もれてしまったり、あるいは風化によって色の残っているものが少なく、色彩が残っていたことが分かっていた場合でも無視されてしまい、その結果、19世紀の美術史家達が、彫刻の彩色の復元に取り組もうとしても、彩色の痕跡が稀なため、その作業は困難を極めたというのである。このような事実から、ギブソンが、古代ギリシャ彫刻に倣って彩色を施したという理由がようやく見えてくるのであり、また、ホーソンがその「色」に生命の温もりを感じたという背景もここから導き出せるのではないだろうか。

また、この著書では、ギリシャはヨーロッパで純化され、理想化されるようになり、その象徴が「白い色」であったことが指摘されている。特に、18世紀から19世紀のドイツでは、考古学の父と呼ばれるヨハン・ヴィンケルマンが、古代ギリシャを極端に理想化したことに端を発し、その文明社会を政治的に利用しようと、古代ギリシャの市民社会や白く純粋な世界が強調されていったという。さらにヴィクトリア朝時代の「白色」の流行がギリシャブームに拍車をかけ、古代ギリシャの白い文明というイメージは徐々に広まり定着し、例えば、白いウェディングドレスは、ヴィクトリア女王に始まり、「白」が純度の高い色とみなされ、女性の処女性も象徴する色

となっていたと説明されている。

このような時代背景において、着色された古代ギリシャ彫刻は悪趣味だと非難され、当時の人々には受け入れられるものではなく、その結果何が起こったのかということについて、さらにこの著書の中で明らかにされている。それは、大英博物館のパルテノン神殿の彫刻群のクリーニング事件である。当時、大英博物館のスポンサーであった古美術品蒐集家のデビューン卿の指示の下、パルテノン彫刻は削られ、磨かれたという。このような行為は、ギリシャ彫刻が白いはずであるという来館者達の期待を裏切らないために行われたもので、19世紀から20世紀初頭には、大英博物館だけでなく、多くの博物館や美術館で、ギリシャの彫像が真っ白に磨かれていたことも分かっているという。人々の大理石の白さへの執着がこのような驚愕の出来事を生み出したように、大理石の白さは、ヴィクトリア朝時代に作られた純潔の象徴であるだけでなく、人種的な要素を表す純血の色にもなりえたのである。そして、この著書には、古代ギリシャが純粋に白い文明ではなく、ヨーロッパ人に都合よく作り替えられた文明であるにも関わらず、その誤った認識に気付くことすらなくなっていったということが指摘されている。²

このようなギリシャ文明にまつわる歴史的状況を踏まえるならば、ギブソンの彩色の大理石像に対してホーソンが抱いた違和感は、まさしくこのように捏造された歴史によって支配された人種観、すなわち無意識のレベルまで人々の意識に刷り込まれた人種観と深い関係があるということが見えてくるのではないだろうか。19世紀のヨーロッパ中心主義的世界観は、理想のギリシャを追い求めることで形成され、美意識や人種観までも操作されていたということになるだろう。ホーソンの作品中の彩色の大理石像へのわずかな言及が、「白い」ギリシャ文明の中に隠されていた「色」を見出す糸口になっているのである。

II. クレオパトラとホーソンのエジプト的想像力

前章を踏まえてここで確認しておきたいことは、先に触れたように、ギリシャ文明がエジプト文明から大きな影響を受けていたということである。前出の『知られざる大英博物館—古代ギリシャ』によれば、「西洋はオリジナルであり、白い文明とされてきた古代ギリシャは、実は、アフリカやアジアの影響を強く受けて花開いた、色鮮やかな文明だった。しかもそれは、単に色がついているというレベルをはるかに超えて、まさに極彩色に彩られていた」(長澤, 188) ことが、最近の研究の中で検証されたことにより、ギリシャ文明は「白い文明」から「黒い文明」へと反転するのである。「黒い文明」は、人種的な要素、すなわち肌の黒さを想起させることにもな

る。そこで、自分達の起源が「白い文明」にあると考えるヨーロッパ人は、ギリシャ文明を引き継ぐヨーロッパ人こそが優勢であるということを証明するためにも、エジプトを含むギリシャの近隣諸国との歴史や文化に一線を画そうとしたという。

ホーソーンの人種観については、彼がはっきりとした立場を表明していないため、彼の作品や日記や手紙などから推測するしかないのだが、このようにあまりにも極端とも言える白人優位主義的な価値観にホーソーンは心底魅せられていたのだろうか。ホーソーンが、大理石の冷たさとは反対に、ギブソンの彩色の大理石像に温かさを認めていたことに再度注目してみたい。もう一度整理すると、ギブソンが古代ギリシャ文明に倣って彩色を施した大理石像は、実のところ古代エジプト文明から影響を受けた芸術様式であった。ギブソンでさえ、その起源をエジプトにまで辿ることができていなかったと考えられるように、ホーソーン自身もそのような考えには及んでいなかったと推察されるのである。しかし、それでもギブソンの作品を通して、色鮮やかなギリシャ文明の片鱗に触れた時、ホーソーンは違和感を覚えながらも、そこにある種の生命の温もりや柔らかさがあると認めていたように、彼は色彩の持つ生命力に知らず知らずのうちに反応していたと言えるだろう。このように、色というものが人間の生命力と深く関係があるという意識は、古代から人間の魂の中に潜在しているように思われる。ホーソーンが感じた「色」の持つ生命力は、古代エジプト文明の色彩豊かな文明と通じていたのである。つまり、古代ギリシャ文明と古代エジプト文明が切っても切り離せない関係にあることは、ホーソーンがギブソンの彩色の大理石像に対して抱いた違和感と共感という、相反する感情が同時に表出していたことに対する一つの説明となりうるだろう。

それでは、ホーソーンが『大理石の牧神』の中で芸術作品のテーマとして扱ったエジプトの女王、クレオパトラについてはどのような解釈が可能なのだろうか。ここからは、ケニヨンによって創作されたクレオパトラの粘土像に注目していきたい。18世紀から19世紀にかけてのヨーロッパでは、ギリシャ文明への著しい傾倒が見られたのと同時に、19世紀前半のアメリカでは、オリエント世界への関心が高まり、エジプトブームが起こっていた。スコット・トラフトンによると、なかでもクレオパトラは、多くの芸術家の想像力を掻き立て、クレオパトラに関する著書や芸術作品が数多く市場に出回り、様々な逸話を基にクレオパトラのイメージが生み出されていたという。特に、男性を誘惑する女性、自殺する女性というクレオパトラの激しい側面が強調されたり、またクレオパトラの人種的曖昧さに関しても混血であるのか黒人であるのかなど様々な憶測を呼んだという(Trafton, 168)。『大理石の牧神』では、ケニヨンのアト

リエでクレオパトラの粘土像を見たミリアムは、激しく動揺し、魅了されるのである。語り手は、その作品のすばらしさが、クレオパトラの表情に「穏やかなギリシャ風の特徴」ではなく、「エジプト人らしい諸特徴」が与えられていることに起因していると述べ、ケニヨンの芸術家としての勇氣と誠実さを賞賛している。³

顔の仕上げは奇跡的な上首尾だった。敢えてケニヨンは、豊かなヌビア風の唇を始め、エジプト人らしい諸特徴を表情に与えていた。そういう彼の勇氣と誠実さが豊かな結果をもたらしていた。このクレオパトラは、作者が臆病にも真実から退いてしまって温和なギリシャ風の特徴を与えていたとした場合よりも、はるかに豊麗で熱情的な美を発散していた。その表情は、深く暗く重くわかまる思いを表わしていた。自分の過去の人生と現在の危機への眼差しがあり、その精神が新たな闘争へと立ち上がりつつも、また差し迫る宿命に苦悶の情を浮かべて妥協する様子が表わされていた。ある見方によれば、そこにはある穏やかさ、こんな激しい情熱に溢れた諸要素の中に一体どうして不思議に思われるような、ある優しさが現われていたのだが、別の見方によると、そこにあるのは石のように冷酷、火のように無慈悲な一人の女の本性だった。

一言で言えば、ほんの一、二週間前までティベルの川底にあった軟らかいその粘土の塊の中に、クレオパトラのすべて—官能、情熱、邪悪、情愛、それら一切のものの魅惑—が表現されていたのだ。やがてそれは不壊の素材の中に聖化されて、いつまでも冷えることのない熱い生命を保持する像の一つとして、何世紀にもわたって大切にされる作品となるであろう。(CE: IV, 126-27)

ミリアムにとって、この作品の出来栄は、ケニヨンを芸術家として信頼するに値すると判断できるほどのものであった。「表現上不可能とも考えられたであろう幾多の困難に直面した彫刻家は、勇敢にそれに挑戦し、主題の優美と威厳の二つながらを見事に表出し得ていた。」(CE: IV, 126)と語り手が述べるように、クレオパトラの情熱的な激しさと穏やかさや、人種的曖昧さなど、調和しないと思われる要素がこの一つの像に表象されているのである。ケニヨンは、ギリシャ人の特質では表現できないと思われるこの女王の情熱的な内面性を、エジプト人としての人種的特質によって表すことに成功したという。つまり、人種的特徴を大胆に際立たせて表現することで、クレオパトラの内奥まで可視できる像に仕上がったのである。そのクレオパトラの魅力は、当時、白いギリシャ文明を継承するヴィクトリア朝の価値観に

よって教化された、家庭の天使としての女性像とは対極にあるもので、その白い文明によって奪われた女性の情熱や生命力が、ケニヨンによってクレオパトラ像の中に吹き込まれたと考えられる。このように、エジプト的想像力が、芸術家にとって創造の源となっているというホーソーンの描写は、大変興味深い。

しかし、ミリアムがこのクレオパトラ像についてあまりにも人間臭いと述べることから、ここでもホーソーンは、ギブソンの彩色の大理石像に対して抱いたような両義的な見解を示唆しているのである。ケニヨンのアトリエを訪れたミリアムに、彼は「手を差し出すことはやめておきますよ。クレオパトラの粘土で汚れていますからね。」(CE: IV, 116)とユーモアを交えながら言うと、それに対して、彼女は「ええ、私も粘土には触れたくはありませんわ。それは余りに人間臭くて。」(CE: IV, 116)と答えるのである。このケニヨンのクレオパトラ像は、実際にローマ在住のアメリカ人芸術家ウィリアム・ストーリーが制作した大理石のクレオパトラ像をモデルとしたものであるが、『大理石の牧神』においては、大理石ではなく粘土で制作されている。つまり、槌と鑿を使って大理石に表現する前の段階の、彫刻家自身の素手によって表現されたこの粘土像は、土が連想させるように命が与えられ、クレオパトラの生を感じさせる作品に仕上がっていると考えられる。その点を確認するために、語り手がケニヨンのアトリエを紹介する場面を引用してみたい。

白壁には素早く描かれた何体かのヌードのスケッチがある。これらは彫刻家の構想の最も早い萌芽の段階を示すものであると思われ、これが後に堅固な大理石像へと実現定着されるか、或いはこのままはかない夢に留まるかのどちらかであろう。次に大理石像への第二段階として、いくつかの粘土或いは石膏の簡単な雛形があった。更に完成品と同じ大きさに細心に製作された粘土像があったが、これは彫刻家自身の手が己の想像力と魂に忠実に従いつつ形成していったものとして、大理石の完成作品以上に興味深いものであった。この粘土の原型から取られた石膏像からは不思議にも一旦消え失せた美が、カララ産の名石の中に甦って純白の光輝を発するのだ。これら制作の諸段階にあるもの、また最後の仕上げがなされたものいくつかケニヨンのアトリエに見られた。(CE: IV, 114-15; 下線部は筆者)

引用の下線部について、語り手は作品の別の箇所でも、「読者はおそらくはトゥアヴァールスンの三重の類比をご存知だろう—粘土の塑像—生命、石膏塑型—死、大理石彫刻—再生というもの」(CE: IV, 380)とさらに言及し

ている。この「粘土の塑像—生命」という点に注目すると、やはりミリアムの言葉には、比喩的ではあるが生命を吹き込まれたクレオパトラとの接触の恐怖も表現されていると考えられる。特に脅威を感じさせるクレオパトラの様々な要素、すなわち「クレオパトラのすべて—官能、情熱、邪悪、情愛、それら一切のものの魅惑」が、この粘土像に体现されているのである。そこには、人種的特質と粘土の持つ特質が相俟って、触れることをためらわせるほどの、しかし抗しがたいほどの魅力が備わっていることが理解できる。この触れることの恐怖は、ギブソンの彩色の大理石像に向けられた困惑と共通するものかもしれない。大理石像が着色されることで、女性の身体性が強調されるという色の効果と同様に、大理石ではなく粘土で表現されることで、クレオパトラの生／性が力強く見る側に迫ってくるのだろう。そうすると、「粘土の塑像—生命」、「彩色の大理石像—生命」という構図が浮かび上がり、純白の輝きを放つ大理石像には表現されない生命力がそこには潜んでいると考えられる。ホーソーンは、ためらいながらもそのエジプト的要素に魅せられているように、両者に対してホーソーンが抱いた共感と困惑は、彼にとっては決して相容れない感情ではなかったと言えるだろう。色彩豊かなエジプト文明を象徴する彩色のヴィーナス像と人種の特徴を際立たせたエジプトの女王クレオパトラの粘土像には、ホーソーンの芸術的感性に働きかけ、彼の想像力を掻き立てる力が共通して見られるのである。ここで強調しておきたいのは、ケニヨンのクレオパトラ像にエジプトの特徴を与えることで、「白い文明」社会が失ってしまった原初的な生命力を、ホーソーンが表現しようとしたことである。当時の極端な「白い文明」への傾倒が、かえって、原初の世界を象徴する「黒い文明」に対して、ホーソーンの一種の憧憬の念を喚起しているのではないだろうか。

最後に補足しておく、Luther Luedtke が指摘しているように、エジプトを含むオリエント世界へのホーソーンに関心が、彼の文学的想像力を豊かにしていたという一面も理解できる。これは、ホーソーンの初期の作品から一貫して言えることであり、例えば『緋文字』(The Scarlet Letter, 1850)の緋色の文字Aに象徴されるような、彼の象形文字への関心などもその証となるだろう。18世紀、ロゼッタストーンが発見され、その後19世紀のエジプト学者シャンボリオンによる神聖文字の解読など、古代エジプトへのロマン溢れる時代でもあったことも思い出される。古代エジプト文明が高度な文明であったこと、ツタンカーメンなどに見られるように黄金の世界が不滅の象徴であったことなども併せて考える必要があるだろう。そのような時代にあって、『大理石の牧神』における、古代ギリシャや古代エジプトへのホーソーンに関心は、彼の原初的な世界への回帰だったと考えられるのである。

だと判断できるのだろう。

おわりに

これまで考察してきたように、『大理石の牧神』において、ギブソンの彩色のヴィーナス像からケニヨンのクレオパトラ像まで、ホーソーンの芸術の想像力／創造力の源泉が、彼が意識していたにせよ、意識していなかったにせよ、白い文明から逆行するかのよう、エジプト文明の「色」に行きつくのである。つまり、ホーソーンは、「白い」ギリシャ文明の影に隠されたエジプト文明の力を見出していたと考えられ、また、ホーソーンの作家としての創造力がギリシャ文明とエジプト文明の葛藤から生み出されていたことが分かる。本論において、ホーソーンがこだわった大理石の彫刻の白さに隠されていた本来の色彩の豊かさを明らかにすることによって、彼の芸術観と人種観の関わりを考察し、「白い文明」と「黒い文明」の間を行き来する彼の芸術的感性と芸術作品に向けられた両義的な感情の謎を解明する一つの手掛かりを示すことができたと思われる。

[注]

1 テキストからの引用に際しては、文脈上日本語訳を使用した箇所もある。その際、『大理石の牧神』①・② 島田太郎、三宅卓雄、池田孝一訳（国書刊行会、1984年）を参照した。

2 これに関連する著書として、マーティン・バナールは『黒いアテナ』（1987）において、「黒いアテナ」の「白いアテナ」への変更は、ドイツを中心としたヨーロッパの歴史の偽造であることを主張した。その後、バナールのこの主張は様々な論争を巻き起こし、バナールは、後に『「黒いアテナ」批判に答える』（2001）という著書を出版している。

3 ホーソーンがクレオパトラの人種的特質に言及しているように、実際に、クレオパトラがあたかも混血か、あるいは黒人であるかのような解釈を呼んできた。岸田秀によると、エジプト人が純粋に黒人か白人かというのは非常に複雑で難しい問題であり、学者の間でも大きく意見の分かれるところであるという。エジプトは様々な人種の血が入り混じる地域であり、古代エジプトはリビアやヌビアなど異民族の王朝によって支配された時期があり、実際に黒人と呼んで差し支えない肌の王たちも存在した（岸田、33-36）。紀元前332年になって、マケドニアのアレクサンドロス大王の出現により、エジプトはギリシャ系民族の支配を受けることになることから、クレオパトラはギリシャ系であると言われている。したがって、クレオパトラが黒人であるという説は誤り

[参考文献]

- Hawthorne, Nathaniel. *The Marble Faun. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Vol.IV. Eds. William Charvat et al. Columbus, Ohio: Ohio State UP, 1968.
- . *The French and Italian Notebooks. The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne*. Vol.XIV. Ed. Thomas Woodson. Columbus, Ohio: Ohio State UP, 1980.
- Luedtke, Luther S. *Nathaniel Hawthorne and the Romance of the Orient*. Indiana UP, 1989.
- Trafton, Scott. *Egypt Land: Race and Nineteenth-Century American Egyptomania*. Durham, NC: Duke UP, 2004.
- バナール、マーティン『黒いアテナ—古典文明のアフロ・アジア的ルーツ（上・下巻）』金井和子訳 藤原書店、2004年。
- 『「黒いアテナ」批判に答える（上・下巻）』金井和子訳 藤原書店、2012年。
- 稲富百合子「『大理石の牧神』における人種問題—ミリアムを中心として」『環大西洋の創造力—越境するアメリカン・ルネサンス文学』彩流社、2013年。
- 岸田 秀『嘘だらけのヨーロッパ製世界史』新書館、2007年。
- 向井久美子「ケニヨンのノン・フィニートとホーソーンの詩的美意識」『ロマンスの迷宮—ホーソーンに迫る15のまなざし—』英宝社、2013年。
- 長澤智美『NHK スペシャル知られざる大英博物館古代ギリシャ』NHK 出版、2012年。
- 新妻 浩『NHK スペシャル知られざる大英博物館古代エジプト』NHK 出版、2012年。
- シフ、ステイシー『クレオパトラ』近藤二郎監修、仁木めぐみ訳 早川書房、2011年。