

庭園と死：『アルンハイムの地所』、『黄金の死』、『パノラマ島綺譚』をつなぐもの

山下, 誠 / YAMASHITA, Makoto

(出版者 / Publisher)

法政大学国際文化学部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

異文化. 論文編 / 異文化. 論文編

(巻 / Volume)

6

(開始ページ / Start Page)

123

(終了ページ / End Page)

141

(発行年 / Year)

2005-04-01

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00002011>

庭園と死

『アルンハイムの地所』、『黄金の死』、『パノラマ島綺譚』をつなぐもの

Les jardins et la mort

山下 誠・YAMASHITA Makoto

0.

エドガー・アラン・ポーは『アルンハイムの地所』を「コロンビアン・マガジン」に1847年に発表した。これを隔てること67年、1914年に谷崎潤一郎が「東京朝日新聞」に『黄金の死』を、そして1926年に江戸川乱歩が『パノラマ島綺譚』を雑誌「新青年」に発表する¹⁾。

これら3作品の筋立ては誰の眼にもあきらかなほど酷似しており、影響よりも模倣・借用の関係という言葉がそれらの間にはふさわしいほどである。乱歩の場合は直截であり、小説の主人公人見広介が希求する理想の楽園の例のひとつに『アルンハイムの地所』をあげているし、後には『黄金の死』を読みそのポーの作品との類似に驚き、影響をうけたことを語っている²⁾。

したがって『黄金の死』と『パノラマ島綺譚』が論じられるとき、この類似に言及されることが多いことは言うまでもない。しかし、あまりに明瞭な換骨奪胎は表面的影響の指摘から直ちに相違の指摘、独自性の強調へと向かわせ、そこに通底する構造、思想、世界観といったレベルの類似関係へ関心の眼を開かせることがなかった³⁾。ここではそれに対し、『アルンハイムの地所』『黄金の死』『パノラマ島綺譚』の3作品をつなぐものが筋立ての面白さではなく、作品世界構築の根幹部分に共通するものであるという観点をとり3

作品を分析する。

この研究においてキーワードとして設定されるのが「庭園」と「死」とである⁴⁾。新たなる総合芸術としての夢の国、理想の庭園の建設物語が3作品の主題であるから「庭園」が重要であることはいうまでもない。しかし、ここでは造られる3つの庭園の形態の共通点、相違点の考察には重きを置かない。3作品の庭園は無可有郷を実現する場、実現不可能な「夢」「理想」を現実化する場、理想と現実が一体化して存在する場である。庭園建設の物語はまさにこの場が誕生する過程の物語である。どのような夢、理想がいかなる過程を経て現実化にいたったのか、どのような庭園が究極には目指されているのか、ここにこの研究の焦点はあわせられる。

『黄金の死』では最後に主人公岡村の死がある、そして『パノラマ島綺譚』には主人公人見がすり替わる菰田の死、妻千代子の殺害、人見の自殺がある。すなわちポーの影響下に書かれた日本の2作品では「死」に大きな役割が与えられている。一方、ポーの『アルンハイムの地所』にこうした人の死は現れない。だが、その成立過程がこの作品においても「死」が重要な位置を占めていることを示している。

地上の楽園であるべき庭園が死と結びつくことは一見奇妙に見える。しかし、西欧の小説類に描かれた庭園には多くにさまざまな形で死が登場する。地上に現実に再現されたエデンとしての庭園は死の存在に眼を閉じることはできないからである。日本の庭園の根底には「楽土」としての「彼岸」を「観想」する場という思想がある。そこにもしたがって別様ではあるが「死」が存在している。乱歩と谷崎の庭園に現れる具体的な死と、ポーの作品の隠された死はこのような東西の庭園における死のありかたの対比に逆行するように見える。しかしわれわれはこの逆転にこそポーの庭園と日本のふたりの作家の楽園を結びつけるものを見出すであろう。

以下、3つの作品を時代順に、庭園において実現されるべき「夢」「理想」とは正確には何か、それがいかなる方法で可能となるのかを明らかにすべく、「死」——そしてその対極に置かれる「生者」、「肉体」——を手がかりとして考察していくこととする。

1. エドガー・アラン・ポー、『アルンハイムの地所』

[1]

1847年に発表された『アルンハイムの地所』は大きく2つの部分に分けることができる。前半は話者の友人、エリソンの人生観、芸術観、大富豪になった経緯、そして彼の庭園理論である。そして後半でエリソンが造り上げた理想の庭園の描写がなされる。この構成は作品の成立事情から来ている。すなわちこの前半は独立した作品、『庭園』としてすでに1842年に発表されたものであった⁹⁾。4年を経たのちにポーは旧作をとりあげ、それを書き次ぐ形で『アルンハイムの地所』を生み出したのである。後半部を書き加えるにあたって当然ながら前半部にも手が加えられた。修辞レベルの変更ではなく、4年の歳月がポーの庭園観にもたらした重要な変化を反映する加筆修正である。

まず、『庭園』のエリソンの造園理論は次のようにまとめられる。

全世界の自然のままの風景は「かつては人間であったが、今ではもはや人間の眼に見えないような、そういう種類の」存在が「美しいものを眺め、すぐれた鑑賞を行うために」神が配置したものである(141)。しかし人間の目から見るとこの自然美は完全ではない。至高である自然美が「地上でそれを眺めるもの」にも見えるように「その配置もしくは結合」を改善するのが造園家－詩人の役割である。理想の庭園－風景とは「人工派」でも「自然派」でもない。それは「目新しさ、広大さ、限定性、壮厳さ、などを兼ねそなえ、人間をはるかにしのぎ、かつ人間と深くつながる知性の配慮、育成、管理といったものを連想させる」第二の自然であり、それは「人間と神の中間を彷徨する天使のなせる業」(144)といえるものである。

『庭園』が『アルンハイムの地所』となるときのこの理論の前半部分に重要な加筆がなされた。なぜ人間の目には自然は不完全なのか、なぜ地上の風景には改善の余地があるのか、という問いに対する次のような答えである。

人間は本来地上で不死なるものとして意図され、その人間の至福の状態にふさわしいように完璧な地上が設計されていた。しかし人間は死すべきものと変更された。そこで自然を不完全にする「地質的変動」がこの変更の前兆、

人間の死という状態への準備として生じたのである。

もちろんこの「地質的変動」は死すべき地上の人間の目にのみ自然を不完全とする性質のものに過ぎない。なぜなら他の存在には完全であるからである。『庭園』でその存在とは「かつては人間であったが、今ではもはや人間の眼に見えないような、そういう種類の」存在であるとのみ書かれていた。「死」という言葉を導入した『アルンハイムの地所』は直裁にそれを「死によって浄められた」「地の天使たちと言うべき存在」(287)と呼ぶ。

すなわち、『庭園』では「かつては人間であった」という個所にのみかすかな影を落としていた「死」が理論の要であることが明瞭となり、「死」がエリソンの庭園理論の欠落を埋め、話者の謎を解くのである。エリソンと話者が到達した理論の骨子はつぎのようにまとめられるだろう。地上の現実とは二重である。未だ死によって浄められ、天使的存在となっていない人間には不完全な姿しか表さない。造園家－詩人は想像力、靈感、あるいは狂気、という死の擬似体験によって見た完全な地上の姿を、地上の現実－自然、風景を材料にして地上の人間の目に見えるように再現するのである。その実際が上記した「自然派」と「人工派」のあいだを行く、神的な側面と人間的な側面の両方を兼ね備えた第二の自然というべき庭園の建設である。

『庭園』と『アルンハイムの地所』のあいだには上述の加筆修正に関連する重要な伝記的事実がある。すなわち妻ヴァージニアの死である。彼女は1847年1月ニューヨーク郊外の家で23歳の若さで病死した。そしてその二ヵ月後、同年3月に『アルンハイムの地所』は発表されたのである。『庭園』はその理論に基づいてエリソンが造ったであろう庭園を描いてはいない。しかし、妻の死とこれと切り離すことが不可能な作品への「死」の登場は、『アルンハイムの地所』で初めて描かれる理想の庭園が『庭園』に描かれたはずのものとは異なるものとなったと想像させる。すなわち『庭園』が「人工派」と「自然派」の対比や、第二の自然と言う設定が有効になるような人間的レベルの造園の実践を予想させるならば、『アルンハイムの地所』の庭園はそれよりは死によって浄められた天使的存在の見る世界、天使的存在が住む世界そのもののあり方に関心を傾斜させているに違いない。

[2]

アルンハイム⁸⁾へはふつう舟で行く。町を出ると静かな岸辺の風景はいつものまにか牧場風になり、そして徐々に寂寥の感を帯びてくる。川は狭くなり、兩岸はけわしくなる。川はくねくねとはてしなく曲がりくねる。途中美しい花々におおわれた丘が囲む池に出たりしつつ水行は続く。早朝に出発した訪問者の舟は夕暮れになって水路をさえぎるように見える扉を前にする。舟が近づくとゆっくりと門扉が開く。突如として眼前にアルンハイムの楽園の全景が展開される。

このアルンハイムの楽園そのものは入り口から望見された姿が示されるのみである。したがって『アルンハイムの地所』前半のエリソンの造園理論、すなわち地上の自然の改善法が実践されたのはこの楽園へのアプローチ部分とまずは考えてよい。しかし神と人間の中間をいくとされた第二の自然たるこの空間に生きた人間の息吹はない。

この空間を支配するものは「清浄」であり、「無謬」である。「この世のものならぬ均斉、胸をときめかすような統一、不可思議な整然さが、自然物のそれぞれの姿に認められた。枯れ枝一つ、枯葉一つ、ちらばった小石一つ、赤土のひとつところさえどこにも見当たらなかった。水晶のように澄んだ水がきれいな花崗岩や汚れもない苔を背景に噴出して」いた(294-295)。景色は人工的であると話者は言う。しかし、この人工のきわみは人間的な乱れを徹底的に排除する高みに達し、常軌を超えた、人間的レベルを超えた清澄さの支配に及んでいる。すべてから「生」の不透明さ、不安定、乱れが消えていく。花や草も透明な鉱物に変化し、舟はこぐものもなく進み、聞こえてくる美しい楽の音を奏する人間も見当たらない。

水はあくまで澄み切り、浮かぶ舟の実体と影のあいだに不思議な交代が生じる。

「舟はつねに魔法の輪の中にとじこめられたかのようなだった。何かのはずみで逆さにひっくり返った幻の舟が、まるでほんものの舟を支えようとするかのように、いつもつき従って浮かんでいたが、ほんものの船の竜骨は、いともたくみに幻の船の竜骨の上に載っているのだった。」(294) ほんものと

みまがう舟の映像の方が現実の舟を支えている。水が実体を支える本質を吸引し、本質が影となって存在している。すなわち透明な水、あるいは光が造り上げた形が本物の「舟」、舟の本質として存在するのである⁷⁾。花や草についても同様である。花の衣に包まれた丘の斜面は「ルビー、サファイア、オパール、金色の縞めのうなどが……さながら宝石の滝のパノラマをくりひろげている。」(296) 透き通る宝石と化した花々とは現実の厚み、いわば《肉》の汚れから完全に浄化された花の本質、花の美しさそのものの形象化である。

この清浄無垢の世界に人間の温かみ、物の厚みはない、生は欠如している。しかし、生を滅ぼし無に帰する「死」が支配しているのではない。そこにあるのは「かつては人間であった」「死に浄められた」天使的存在の眼に映る世界の真相である。すなわちここにある「死」は高次元への移行なのである。この移行の導くところは地上的な生から解き放たれた本質が「現実」となって現前する場である。

ポーの短編小説が「ユリイカ」神話の失われた原初的調和、原初の無の回復のドラマを描くものであるということは既に言うまでもないことである。物質と精神が合一した、自己と宇宙が一体化した、原初の調和状態へは地上的現実の破壊と自己消滅を通して回帰しなければならない。アルンハイムの中心部への行程に現れる死はこの原初的調和に通じる破壊と消滅の一種に他ならない。その昇華作用によってこの風景の現実の地上の翳りを失い透明さの中でその本質に合一し、本源的なあり方を得た物は完璧な美の世界を現出するのである。

[3]

しかしこの世界はあくまでアルンハイムの地所の中心部にある「庭園」へのアプローチに過ぎない。そしてそのアルンハイムの核、すなわち曲折する川の旅の果て前途をふさぐ黄金の扉の向こうに突然訪問者が眼にする世界はエリソンが理想として説いた庭園や原初的樂園とは断絶した世界である。すなわちアルンハイムの樂園そのものはそれらとかけ離れたポーの意識の一段

と奥深く、夢の深淵に現れた幻の世界である。これは官能の興奮、感覚の快楽の中に精神を閉じ込める魔の世界である。

胸苦しいほどの芳香に満ち、美しい花鳥にあふれる東洋風の木々の中に「半ばゴシック風、半ばサラセン風の一群の建物が……まるで奇跡のように中空に懸かりながら、真赤な太陽の光に染まって光り輝いている。」(299) この楽園を造り上げたのは「死で浄められた天使」ではなく「空気の精や妖精や魔神や地の精」(299)なのである。

すなわち『アルンハイムの地所』の水路が続いていくのは中心の楽園ではなく一年後に書かれる『ランダーの別荘』である。アルンハイムの川辺に流れた風景が谷間に凝縮して展開される。しかし「庭園と死」という観点から新たに付け加えるべきものを『ランダーの別荘』に見出さない本稿は最後にひとつの指摘をした上でポーを離れる。

多くの浄土式庭園を生んだ浄土教の極楽世界の描写に次のようなものがある。

「次には<水の観想>を行う。清らかな水を見たならば、その映像がはっきりと残っているようにし、想念がかき乱されないようにするのだ。水を観終わったならば、<水の観想>をおこさなければならない。水の透き通ったさまを観終わったならば、<青玉の観想>を行う。この観想をなし終えたならば、青玉の大地のうちも外も透き通っているさまを観るのだ。下にダイヤモンドなどの七種の宝石に飾られた黄金の幢幡があつて青玉の大地を支えている。……青玉の大地の上には黄金の縄がびっしりと張りめぐらされ、七種の宝石で境界がはっきりと区切られる。一々の宝石の中には五百色の光があり、その光は花のようでもあり、また星や月のようでもある。……宝石の木列は互いに触れ合い、葉と葉とが連なっている。葉の間からはさまざまな美しい花が生じ、花の上には自然に七種の宝石の果実がついている。……その葉に千の色を持ち、百種の模様があつて、天人の胸飾りのようである。」⁸⁾

アルンハイムの生の翳を廃した透明世界、清浄無垢な本質の現れであるポーの世界とこの仏教の彼岸のあいだに直接的関係はありえない、しかし、庭

園に、あるいは庭園を通して理想世界を見ようとするものの眼にこれら二つの世界が重なって見えても自然と言うほかはないだろう。

2. 谷崎潤一郎『黄金の死』

[1]

『黄金の死』は『アルンハイムの地所』をリライトする。主人公の岡村はエリソンと同じくある時期より巨万の富を自由にできるようになる。両者ともに芸術について新理論を持ち、その実現としての庭園を造る。物語は主人公の友人である話者によって伝えられ、前半が芸術理論の展開の場、後半が芸術の王国、理想の庭園の描写である。しかし形は同じでも内容は違う。庭園に限って言えば、ポーの天使的で清らかな庭園に対しきわめて地上的でやすばくグロテスクな庭が谷崎の世界である。澄明な光や冷たい鉱物の世界に対し、物の厚みや生暖かな「肉」が支配する。結局、ポーの美学、庭園理論の背後には壮大な宇宙神話があるが、『黄金の死』の谷崎のうしろには未だなにもなかった、したがって筋書きは似ていても理想の美の国、楽園の姿も実現の方法も異質であるというのが通説である⁹⁾。

では、谷崎がポーとの接点は物語の枠組みにしかないのか、「死」を手がかりとして再考してみよう。

谷崎の物語の死は大団円の金粉に覆われた岡村の最期だけではない。岡村の美学を語る前半にも、後半の完成された庭園の描写にもそれは存在している。

岡村はレッシングの「含蓄ある瞬間」理論を『ラオコオン』の文章を引用しつつ行うが、例として持ち出されるのが、ひとつは「テルシテスがアキレスの為に殺される光景」(477)、もうひとつが、ラオコオンが「死なんとする」ところである(481)。それだけではない。岡村はロダンの作品として「一人の人間が一人の人間の死骸を抱いて居る」彫刻を想像し、それに『サッフォの死』という題をつけて論を展開する(480)¹⁰⁾。後半部の完成した庭園には有名作品の模造彫刻がならぶが、その一部は「死体を投げ捨てた如く」

であり、青銅の顔は「生首のようにごろごろと転がって」いる。そして「私」は「ダンテがヴェルギリウスに案内されるように」進んでいくのである（493-494）。そこが、ベアトリーチェに導かれて天国にいたる前の死後の世界、地獄、煉獄に比されていることは言うまでもない。

前半で展開され、後半で実現される岡村の新芸術の核心に「死」があることを見るのは容易であろう。そのうえで岡村の芸術理論を整理すれば、——彼はそう言い切ることをあたかも最後の自分自身の死の時のために決定的な言葉を隠しておくように慎重にさせているのであるが——死こそが「肉体が最上最強の美の極点に到達した刹那」（481）であると結論が既に前半部で導きだされる。

岡村の美学は次のようにまとめられる。

1. 芸術は性欲の発現であり、芸術的快感は生理的、官能的である。
2. 最も美しいのは人間の肉体である。その肉体が最上最強の美の極点に到達した刹那こそが表現すべきものである。
3. 芸術に思想も想像力は不要である。意味は無用であり、「前後の事情など了解する必要」はない（481）。
4. 理想芸術は実感的、すなわち視覚、触覚、聴覚で直感される空間的美の表現である¹¹⁾。

1と2は「肉体」とそれを前にした本能的衝動的反応を美に関連付けている。肉体美とは性的快感の享受につながる激しい感覚的反応を引き起こすものにある。3と4は絶対的な形態美を主張する。明示的、暗示的、あらゆる意味を排除した空なる美の形である。三島由紀夫の言うように時間的持続も排除されねばならない¹²⁾。それはいかに純粹であろうと「最上最強の美の極点」を崩壊させざるを得ないものであるからである。しかし「意味のない音響」でできた音楽はこの芸術の趣旨に沿うものであり、すぐれた形式である。音楽的な美が空間的にかつ非時間的に存在することが理想である。

「肉体」とは「生ける人間の」肉体である。したがって岡村の理論には矛盾が生じる。生も肉体も時間的持続の中にある。それらは満ちている。また肉体美の契機が本能的反応であるならそれは生に内発的であり、時間的変質

にさらされている。一方、美は音楽のように空で透明な形でなければならぬからである。

矛盾を解消するのが「死」、正確には死の瞬間である。それが性的官能の興奮の極点を生み出す肉体の形相＝理想の美が肉体＝時間的持続から解放され、それ自身で存在する唯一のときである。すなわち「肉体が最上最強の美の極点に到達した刹那」、理想美が現出する時とは死の時でしかありえないのである。エロスとタナトスが交錯するとき花火のもとに展開されるように一瞬切り開かれる世界に理想の肉体美は存在する。

[2]

岡村が肉体の死の瞬間＝最高美と明言することを明らかに避け、その芸術理論が不整合の印象を与えるままに放置するのは、小説構成上のテクニックである。『アルンハイムの地所』では前半の理論部と後半のその実践のあいだには成立事情もあり一小説として緊密な構成の糸が張り巡らされているわけではなかったが、これに対し『黄金の死』の後半部は前半部の理論を実践の中でたどりなおし大団円において隠されていた大命題が主人公によって体現され、示されるという劇的構成をとる。

小説の後半部では莫大な財産を自由にできるようになった岡村は「新しい形式の芸術」の天国の創作を行う。それは箱根に造営された広大な庭園である。最初に完成した庭園は俗悪なテーマパークとしかいいようのないしろもので、岡村自身これは「芝居の道具立て」のようなものだという。2年後に真の創作が出来上がる。かすかにポーの影響が感じられる庭園の中心部はしかし彫像と人間の肉体に溢れている。驚くほど多数の古来有名な人間の彫像が芝生に置かれ、生きているかのように肉体の力、肉体の美を感じさせる。しかし、彫刻は肉体美表出の一方法を確かに示しているが、その肉体の力、美はつまるところ見るものの想像力に存立を依拠する模倣物でしかない。岡村の主張する美とは肉体をまねたものの美ではなく、「生ける」肉体そのものの美である。したがってさらに楽園を奥深く進むとアングルの『泉』をはじめとした名画を人間が演じる「活人画」が現れる。肉体と美が一致する。岡

村はそれを彼の言うところの新芸術の「創作」であるという、しかし、それもまだ「肉体美そのもの」ではない。そこでは肉体が承認された「美」をまとっているに過ぎないからである。時間的持続から解き放たれているのは名画の美であって、肉体はそれを支え、具現する物質でしかない。すなわち美となってそれ自身で存在すべき肉体は名画の美の皮の下で時間に支配され変質していくものに過ぎないのである。

「活人画」の方法を理想美実現の方法として作られた庭園の核心、「浴室」「春の宮殿」が「肉塊」に過ぎない「肉体」の姿をあらわしてしまうのはそれゆえである。「生ける人間を以って構成されたあらゆる芸術」とは「人魚の姿を真似た美女の一群」、「人間の肉体を持って一杯に埋まっている地獄の池」、「四人の男を肉柱とした寝台」……。そしてその中で岡村は毎夜「薔薇の精」「半羊神」等々と服装を取り替える（496-497）。

物質である肉塊がいかに美しく官能の快楽を生み出そうともそれは音楽に比すべき形式に現れた理想の肉体美の実現ではない。したがって作者が岡村に財産の枯渇を理由にこの贅沢を維持できないと言わせ、「異常な健康」があるにもかかわらず「死期」を察し、意図的に肉体を破壊するため決して行わなかった飲酒喫煙を始めさせるのは、その芸術理論の完全な実現に導くために他ならないのである。

満身に金箔を塗抹し如来に扮し、羅漢菩薩などの姿をした美男美女と踊り狂った岡村は翌朝「金色の儘氷の如く冷たくなって」発見される。死は「歓楽の絶頂に達した瞬間」に訪れたと、「これくらい美しい人間の死体を見たことが」ないと、「これくらい明るい、これくらい荘厳な、「悲哀」の陰影の少しも交じらない人間の死を見た事が」ないと、「私」は言う（497-498）。死の刹那に肉体が実現した最高の美をそれが氷のように融け去る前一時「私」は眼にした。岡村の肉体は生と死が交錯する時、肉体でありながら変質をもたらず時間や人間的な「悲哀」や「滑稽や歓喜」などという夾雑物から解放された、しかし官能に溢れる、すなわちエロスとタナトスの快楽に満ちた「肉体美」を現出したのである。

〔3〕

死が真の肉体美を成立させる一瞬にこの世界が切り開かれその彼方に姿を現すのが真の「芸術の王国」、美のユートピア、理想の楽園である。したがって岡村が作って見せた庭園は理想の世界ではない。「私」は「彼の芸術は幻影の如く現れて、彼の死とともにこの地上から消えてしまいました」（498）というが、実は、彼の芸術は彼の死とともに現れて死とともに消えていった、というべきである。

今われわれは本章のはじめの問いに答えることができる。ポーと谷崎を結ぶものは単なる筋立てではない。アルンハイムへの行程に展開される理想世界は岡村の死によって一時出現する世界と同質なのである。「死によって浄められ」生の翳りが廃され、本質が透明な輝きの中に現れるポーの完全な美の世界に、ちょうどアルンハイムの川面に映って現実の舟を支えた幻の舟とおなじように、地上的「肉塊」であることをやめ美しい肉体の本質そのものとなった岡村の肉体は場所を占めることができる。すなわち二人の無可有郷は本質的におなじであり、実現の方法としての死も共通する。

さらに「西洋崇拜」者の岡村が究極の時に「仏教」を選んだことも注目に値する。岡村の最期の場面はその金色の死体とその下に跪く菩薩羅漢悪鬼羅刹が形作る一幅の大涅槃像なのである。周囲に広がる庭園は金色の輝きのなかで涅槃の様相を帯びる。岡村がその死によって示現する世界はアルンハイムが喚起した仏教の彼岸を想起させざるを得ない。

アルンハイムの理想郷に対し谷崎の中で反応共鳴し『黄金の死』を書かせたものはそれだったのかもしれない。

3. 江戸川乱歩『パノラマ島綺譚』

〔1〕

『パノラマ島綺譚』は『黄金の死』（1914）を隔たること12年後、1926年から翌年にかけて発表された。乱歩が『黄金の死』を読み、ポーの『アルンハイムの地所』『ランダーの別荘』との酷似を認めたと推定される1917年か

らは9年が経っている¹³⁾。『パノラマ島綺譚』はこれらポーと谷崎両者の物語が乱歩という壺の中でないまぜになり新たな熟成をとげたものである。すなわちパノラマ島はポーと谷崎をつなぐ理想郷実現の道の延長線上にある。

『黄金の死』の庭園がポーの庭園とは似て非なるものであったに対し、『パノラマ』（以下このように略する）の庭園は形態面で多くの共通点を持つ。両者ともに庭園の中心部に到達するにはまず舟に乗り高い岸壁の間を奥に奥にと進んでいく。『パノラマ』では舟は驢馬に変わるが、行程は途中に池を経てくねくねと曲がりつつ行方も知れず続き、それが突き当たりとなると、ささぎる壁の向こうに新たな空間、すり鉢状の中心部が広がる。道筋の風景もきわめて類似している。『パノラマ』の溪谷は「余りにも整いすぎ、夾雑物がなさすぎる」、「水には一片の塵芥も浮かばず、断崖には一茎の雑草すら」生えてはいない（433）。あらゆるところに「注意深い人工が加味され」、「自然をしのぐ作者の創意」（440）がゆきわたっている。これらの表現は『アルンハイムの地所』にそのまま用いられてもまったくおかしくはない。

しかしこの人工のきわみ、過剰な清浄さ、超自然的な美は、ポーでは「天使のなせる」業であったに対し乱歩では「悪魔の作為」（439）によるものである。相似的風景は相対する世界の形なのである。アルンハイムの無人に対しパノラマ島に溢れる人間はこの両世界の相違に発し、その乖離を決定付けているように見える。パノラマ島のポー的景色を埋める人間、ただの人間ではなく、人魚を演じ、白鳥を装い、さらには人肉の蓮台となり、肉布団となる、エロチックな白い肌に包まれた生暖かい血を秘める「人肉」「肉塊」は乱歩の世界をポーの世界とのつながりを言うにはあまりにも異なるものにしてしまっているようである。

一方、『パノラマ』と『黄金の死』が人間の肉体で結びつく。『黄金の死』では肉体の美が問題であり、岡村の庭園は活人画、肉塊の池、人肉柱とパノラマ島の肉体に満ちていた。そして既に考察したように谷崎とポーは肉体とそれが秘めた死によって関連付けられた。すなわち『パノラマ』と『アルンハイム』は決定的な相違と思われる側面にこそつながりの糸が隠されているのである。

〔2〕

主人公人見広介における肉体と死と楽園建設の関係を考察しよう。

人見の地上楽園建設の夢の実現を可能にしたのはエリソンや岡村のように巨額の遺産を自由にできるという境遇ではなかった。それは大富豪^{もろだ}菰田源三郎——人見と瓜二つの大学時代の同級生で急死した男——にすり替わるという行為であった。パノラマ島の存立のために維持しなければならない条件がここに生じる。

それは肉体の道具化であり、肉体の他者化による自己分裂の容認と維持である。人見はまず自らの死を偽装する、そして菰田の墓所に向かい、埋葬されたばかりの菰田の死体を他所に移したうえで、菰田として墓から甦る。肉体は変わらない、しかしそれはもはや「人見の肉体」ではなく「菰田の肉体」として存在する。すなわち人見は自らの肉体を他者の肉体として使用することによって自分の夢を実現するのである。それは谷崎の庭園で名画を、このパノラマ島では「古来の有名彫刻」を生身の人間が演じるのに等しい。また人間が白鳥になり、人魚になり、蓮台になるのに等しい。しかし地上の楽園の現出のために雇われた者たちは仕事が終われば自分の肉体を取り戻すことができるに対し、人見一人は楽園を維持するために菰田を演じ続けねばならない。すなわち人見の精神はその夢を実現するために宿りの場所である肉体を他者に貸し与えた分裂状態を意識的に保持しなければならないのである。

菰田の妻であった、そして今、妻として人見と暮らす千代子との関係がこの条件維持に対する最も大きな障害であり、それが物語を牽引する。菰田の身体的特徴を詳細に知っている彼女と肉体的交渉をもつことは破局につながる。しかし、人見は彼女に魅かれ、彼女を愛してしまう。精神は愛と夢とに引き裂かれる。そしてついに「どれほど優れた女であろうと」そのために「年来抱いてきた大きな理想を捨ててしまうこと」(410)はできないと肉体を制御し、「菰田としての肉体」を維持してきた精神が眠り込んだ一夜、肉体は人見の心、愛に反応する。すなわち、一時肉体は「人見の肉体」に戻る。そしてこの楽園の条件への違反が千代子の殺害を必然とし、探偵北見による真相暴露、楽園崩壊をもたらすのである。

しかし千代子は偽の菰田、人見を疑いつつ彼に心魅かれている、彼女は人見の共犯者となりうる可能性はある、あるいはまた千代子殺害が永遠に闇に葬られる可能性もあるではないか。すなわち人見が偽菰田であると千代子に悟られても楽園が存在しつづけることはできるのではないか。それは不可能であり、物語は楽園喪失に向かって進まざるをいえない。なぜなら理想の実現、「現実」とされているパノラマ島のすべてが実は「現実」ではなく、まさに夢でしかないからである。

夢、夢の世界の中で人は理想の姿をとって行動することができる。この時夢見る人の肉体は夢の中で理想像が宿り、夢の世界の現実性を保障する器であって、かつ器で止まらねばならない。夢の中で精神がふと現実性を疑い、痛みを感じるほど自分の身をつねるならば器は器であることをやめ、それは夢見る人の肉体に戻り、夢は覚める。このように、人見が自分の肉体に大富豪という自己の理想像、菰田を宿らせ、理想郷を建設し、その世界を一時の「人見自身の肉体」の復活をきっかけとして失うという物語はまさに夢と目覚めの物語である。

夢の扉の両側では夢と現実が反転する。死者菰田となって甦った人見から見れば、それ以前、入れ替わりの計画を進めていた頃とは「実は夢であって、夢のあちら側にもう一つ本当の世界が待っているのだ」(377)とどこかで意識しつつ生きていた時となる。今こそが「本当の世界」、現実として報告される世界である。しかし実際は逆であり、その夢は、あるいは現実としてここに書かれた楽園建設の物語は、それが夢であり、虚構であるかぎり、見られるたびに、書かれるたびに、崩壊せざるを得ない。

夢は夢である限り目覚めとともに消え、そして繰り返される。脈絡なく現れる千代子についての不可解な言葉と『R Aの話』がここでつながる。その言葉とは人見の手にかかって殺害される直前の二ヶ所に現れる。「不思議なことには、(彼女は) いつであったか、現実にか、あるいは夢の中でか、そっくりこの通りの情景を経験したことがある」(461)、「あれも、これも、すっかり二度目だ」(462)と彼女は思う、である。『R Aの話』とは人見がはるか昔に書いた小説で、理想郷建設の話を語り、そこにはパノラマ島と同じ景色

が現れ、さらには千代子と同様に一人の女性が庭園の柱のコンクリートに生き埋めにされ殺される場面までであるのである。

すなわち千代子は『R Aの話』の殺される女性、その再来である。小説『R Aの話』という架空世界の話は繰り返される楽園建設の夢の原型なのである。『パノラマ』の北見登場までの物語の「現実」とは人見が繰り返し「夢の中」で生きる『R Aの話』のバリエーションのひとつにほかならない。

〔3〕

『R Aの話』の結末がいかなるものであるか書かれてはいないが、楽園が完成した時点であるに違いない。それは『パノラマ』の23章にあたる。そして『パノラマ』の乱歩はここで筆を改め、おとぎ話がめでたい大団円を迎えるはずがないと言いつつ、探偵北見の登場、真相の暴露、人見の自殺と物語を進める。乱歩は探偵小説的結末をつけねばさばきがつかなかった、と最後の2章について語っているが⁴⁴⁾、たしかに夢の世界の構造、夢の現実化の不可能性を語りつつ結局なにごともなかったように楽園完成のめでたさで物語を終えることはできない。すなわち繰り返されてきた『R Aの話』はその循環を断ち切る結末を、夢を真に現実とする方法を『パノラマ』に求めるのである。

その結末が人見の自死である。

本章の初めに提示した理想郷パノラマ島の存立の条件は肉体の道具化であり、肉体の他者化による自己分裂の容認と維持であった。人見はその夢を現実としていき続けるために自らの肉体を孤田に貸し続けねばならない。しかし夢は覚める宿命にあり人見がこの精神と肉体の分裂状態を永遠に維持すること不可能である。分裂の維持が不可能ならば、楽園を再び失わないためには、夢に対立する以前と同じ現実に目覚めないためには、「人見の肉体」の回復、精神と肉体の再統一を「夢の側の現実」として起こさねばならない。

探偵北見小五郎に正体を見破られ、千代子殺しの動かぬ証拠突きつけられた人見は一刻の猶予を求めたのち姿を消す。そしてやがて打ち上げられた大花火の中で人見は自爆死を遂げる。「人見広介の五体は、花火とともに、粉

微塵にくだけ、彼の創造したパノラマ国の、おのおのの景色の隅々までも、血潮と肉塊の雨となって、降りそそいだのでありました」。(489) これが『パノラマ』を閉じる文である。

人見は肉体を回復し、その肉体が精神の描いた楽園にまさに同化する。肉体は精神との統一性を取り戻すとともに精神が夢見る「夢の現実」の中に永遠に止まるのである。

もちろんこの人見の理想の庭園世界も岡村のそのように炸裂する花火の中で透明に輝く肉塊と血潮の光に一瞬照らし出されるだけである。死は「精神」が「肉体」を持つ、ポー、谷崎とのつながりの中で敷衍するならば「本質」が物質的形態を持って存在する世界の扉を開きそしてただちに閉じてしまう。しかしこの死によって初めて『パノラマ』という小説は『RAの話』から解き放され、ありふれた楽園夢物語ではなく、真の楽園建設への過程を物語る小説という特異な地位を得ることができるのである。

[4]

ポーの死によって浄化された天使たちの清浄無垢の世界と谷崎の生ける肉体美、乱歩の肉塊と血潮の世界は大きく隔たって見える。しかし夢、理想、本質を純粹にそのまま実体化した世界—すなわち「夢の現実化」としての庭園とそれを可能とする「死」は共通しているということができる。

ポーは隠れた死を前提においている。したがって死は物語には現れず、それが可能とする理想の世界の景色を描くことができた。谷崎と乱歩は最後に死を置く。その死に至るまで世界は人間、地上的な肉体や物に溢れている、それは彼らの庭園物語が理想の実現、夢と現実の対立を超える方法の探索を主題としているからである。したがって楽園そのものを描かれず、彼方に存在が示されるのみである。すなわちポーの示現する世界は谷崎と乱歩の物語のあとにやってくるのである。

現実の庭園史に添って言えば、西欧の庭園は現実のエデンであろうとする、したがって形なき庭園＝楽園は存在しない、一方日本の庭園はそれを通して楽土が観想される世界である。その世界は彼岸と呼ばれる。谷崎、さらには

乱歩もまた、ポーの庭園の姿を通して彼らのうちにある楽土としての彼岸を
観想し、彼らの見た世界へと至る道を描いたのだろう。

使用テキスト

1. Edgar Alain Poe, The Complete Works of Edgar Allan Poe, Vol. 17, New York, AMS Press Inc, 1965
"The Landscape Garden" in No.4
"The Domain of Arnheim" in No.6
2. エドガー・アラン・ポー「庭園」、『ボオ小説全集Ⅲ』松村達雄訳、創元社、1974。
「アルンハイムの地所」、『ボオ小説全集Ⅳ』松村達雄訳、創元社、1974。
3. 谷崎潤一郎「黄金の死」、『谷崎潤一郎全集第2巻』、中央公論社、1981。
4. 江戸川乱歩「パノラマ島綺譚」、『江戸川乱歩全集第2巻』、光文社、2004。

※引用箇所については各所でテキストのページのみ示した。ポーの引用には光文社版
の訳を用いた。また『黄金の死』では適宜旧字体を新字体に改め使用した。

注

- (1) 『アルンハイムの地所』の続編ともいべきポーの『ランダーの別荘』（1848～49）も
日本の両作品に影響を与えているが、この作品への言及は本論証にとって不可欠で
はないので煩雑を避けるため行わない。
- (2) 江戸川乱歩、『探偵小説四十年』桃源社、昭和36年、p. 9
- (3) たとえばNoriko Mizuta Lippit: Reality and fiction in modern Japanese literature, The Macmillan
Press LTD, 1980, pp.93-96参照。
- (4) 3作品の理想郷は共通して「庭園」とされつつ、一方で楽園、ユートピア、芸術の王
国、パノラマ国等々さまざまな呼ばれている。ここでは文脈に応じてそれらの呼称
を使い分ける。
- (5) ポーの庭園物としては『庭園』以前にも『エレオノーラ』（1841）と『妖精の島』
（1841）がある。両作品においても死は庭園と作品の構成にとって決定的な要素であ
る。

- (6) 「アルンハイム」が中心部の楽園のみを指すのか、物語に細叙されているアプローチ部分も含んでいるのか、物語は明確ではない。
- (7) 本論と解釈は異なるがこの個所については以下の論文が詳しく興味深い。伊藤詔子『アルンハイムへの道』桐原書店、1986、特にpp.169-172
- (8) 『観無量寿経』、『浄土三部経』下（中村元、早島鏡正、紀野一義訳注）岩波書店（岩波文庫）、1964、pp.15-17
- (9) 例えば前掲のLippitの他Luisa Bieri: “Un paradiso di morte”, in “La Morte d'Oro”, Marsilio, Venezia, 1995, pp.20-28を参照されたい。
- (10) ロダンにこのような名のついた作品はない。谷崎の創作である。
- (11) さらに実践上の命題としての「芸術はまず自己の肉体を美にすることより始まる」が付け加わり、これが三島の言うように最後の岡村の自殺を必然化するのであるが、美の定義そのものとは直接的には関連しないと考え、ここではこの命題には言及せず論を展開する。
- (12) 三島由紀夫『三島由紀夫評論全集第一巻』平成元年 新潮社「新潮日本文学6谷崎潤一郎集」解説、p.278
- (13) 『探偵小説四十年』（前掲）p.9によれば、大学を卒業し（1916）勤めた貿易商を一年でやめてその後の数ヶ月のあいだに読んだとなっている。したがってそれは1917年中であろう。
- (14) 江戸川乱歩『探偵小説四十年』桃源社、昭和36年、p.81