

ポーの宇宙論と錬金術(9)第五章 ポーと現代： ゴシック、ロマン主義、オカルト、近代芸術 についての覚え書(その1)エドガー・ポー と宮川淳の余白に

宮川, 雅

(出版者 / Publisher)

法政大学文学部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

Bulletin of Faculty of Letters, Hosei University / 法政大学文学部紀要

(巻 / Volume)

49

(開始ページ / Start Page)

143

(終了ページ / End Page)

162

(発行年 / Year)

2004-03-02

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00003040>

ポーの宇宙論と錬金術（九）

宮川 雅

第五章 ポーと現代——ゴシック、ロマン主義、オカルト、近代芸術についての覚え書（その一）——

（エドガー・ポーと宮川淳の余白に）

ポーは、例外的なほどまでに、詩の呪文的な要素、ないしはほとんど文字通りの意味で「韻文の魔術」と呼んでよいものに親敬であった。

——T・S・エリオット「ポーからヴァレリーへ」
ポーは、我々の大きな主題、人格の乖離、を発見した。

——アレン・テート「天使的想像力」

ポーは、霊的な愛の極みのエクスタシーをさまざまに経験していた。……あの大いなる充足を、あの流動感を、和合しているという感覚を、いのちが高まってゆくという感覚を頼った。……霊的な愛のエクスタシーこそ、人生最大の出来事であり、人生そのものだということを、彼はいたるところで教えられた。

——D・H・ロレンス「アメリカ古典文学研究」
実際のところ、我々は自分の本性以上に天翔けようとする、それ以下に落ちてしまふのが定めである。

——ポー「マジナリア」
霊と魂の区別は、古代哲学の本質的な要点である。

——ポー「ピナキディア」

ポーと現代

ポーと現代について考えることは、坂口安吾ふうには言え、ポーの今に生きるイノチを考えることである、と取り敢えず書いてみる。だが、書かれたものと書いた者の不可分性をほめかしたポーとはいえ、そこからある種の神秘主義を引き出してみることは今の関心事ではない。ポーの歴史的再定位の見取り図を描くことが目的である。そのときに、結局二一世紀の日本のほとと十九世紀のアメリカのポーが重なったとて、つまり歴史的進展・地理的変異が見られなかったとしても、不本意ではない。大袈裟に言えば、通常行なわれている歴史の書き換えをこそまくろんでいるのだから。しかしながら、ポーがオカルト思想を信奉し、現代にもオカルト思想は重要であると言ったところ（言ってもいいのだが）仕方がないだろう。文学とのかかわりを語らなければ仕方がないだろうという意味だ。見取り図的には、第一に、ポーが第一人者であると考えられているゴシックの意味を再考すること、第二に、ロマン主義者としてのポーを再考すること、第三に近代芸術の祖としてのポーを再確認すること、そして最後にこの三者に通底するものをオカルトとの関係で考えること。

だが、はじめに、いわゆるポストモダン思想・批評とポーとのねじれた関係について少し述べておきたい。それは、ポストモダン思想の文脈に招き入れられて利用される事態をポーの現代性と呼ぶつもりがないことを主張するためではなくて、そのねじれにこそポーの特質が現われているかもしれないからである。批評理論・解釈理論でつねに斬新で柔軟な思考を展開するデイヴィッド・ハーシュが「ポー研究コンパニオン」（一九九六）に「ポーとポストモダンズム」という論文を寄稿しているので、祖述を覚悟で援用しよう。

ポーが大衆作家としてのみ読まれ、文学史的には貶められた存在であったという誤解、最も無視され誤解されてき

た作家であったという誤解は、マシーセンの『アメリカン・ルネサンス』にポーがはずされたことに多くを負っていたと考えられる。十九世紀後半から二十世紀前半のアメリカ文学史やアメリカ小説史の本を紐解けば、ポーが、たとえばメルヴィルなどよりはるかにメジャーな作家としてとりあげられていたのだから。けれどもマシーセンはポーを評価していなかったわけではない。一九四六年のスピラー編の『合衆国文学史』(この本はその後長らくアメリカ文学史の決定版であった)で、ポーを担当したマシーセンは、「ポーの最終的な価値は彼の作品が生み出した多様な伝統を離れては判断できないだろう。フランスの象徴主義は……ポードレールがポーの論理的な詩の定式のうちに自身の不十分であった思考が『完全に完成されている』のを認めたとときに始まった」としてポーの評価をつぎのようにしめくくる。

「……病的精神状態のゴシック的な恐怖を強度に探查するのは、チャールズ・ブロックデン・ブラウンとポーを経てアンブローズ・ピアスとウィリアム・フォークナーに至るアメリカ小説の伝統の一部である。ポーは、アメリカが成熟した技でつくられた詩や小説よりも、現実的で超絶主義的と称する才能を産出していた時代に、ものを書いていった。パーソナリティーの表現に対するロマン派のような強調とは逆に、ポーは芸術家の重要性ではなくて、創造された芸術作品の重要性にこだわった。ポーは数少ないアメリカ文学の偉大な変革者の一人として屹立している。ヘンリー・ジェームズやT・S・エリオットと同様に、ポーはほとんど出発の当初から、国際的文化のなかで独創的な力としての位置を占めていたのであり、それはクーパーやアーヴィングのもっと皮相的な国際的流行とは対照的である。」(Spiller 三四二)

マシーセンは、いわゆる「サイコロジカル」なアメリカのゴシック小説の伝統と、芸術至上主義的な伝統にポーを置くことにより、自国の文学におけるのと、世界文学の文脈におけるのと、双方において、ポーが占める位置について妥当な、高い評価をくだしているといえるだろう。しかしながら、『アメリカン・ルネサンス』において称揚した

民主主義的でリベラルな「ヒューマニズム」の伝統から外れることを認めることで、つまり反ヒューマニズムの伝統のなかにポーを捉えることで、結局のところポストモダンなポー批評を予兆していたとも考えられる（Hirsch 四〇六）。

ハーシュは、「ユリイカ」に対するデイヴィッドソン（一九五七）とダイアン（一九八七）の読み、「赤死病の仮面」に対するロツポロ（一九六七）とケネディー（一九八七）の読み、「盗まれた手紙」に対するラカン、デリダ、ジョンソン、フェルマンの読み、「アーサー・ゴードン・ピム」に対するロウ（一九七七）、アーウィン（一九八〇）、ロビンソン（一九八五）、ケネディー（一九九四）の読み等を比較することで、ディコンストラクティブな読みが積極的に新たなポー理解の地平を何も切り開いていないことを検証してみた。ポーが死（death）、無（nothingness）、絶無（annihilation）に憑かれていたことはたいがいのポストモダン以前以前の批評家が見たところであり、ポーが書くことを通して超越的な世界の探索を試みたこともカールソン、テート、ウィルバーらを中心にして指摘されたところだった。ハーシュが問いかけるのは、これを「記号、指示対象、意味論的袋小路、自らの活動を定位するエクリチュール」といった術語で置き換えることでどのような知識が付け加わるのかという問いである。人間的な死の恐怖というもの、あるいはポーの死に対する態度を理解するのに、「それは不在としての現前であり、その意味は現前には永遠に拒否されていて不在においては既に成就されている」といった類の語彙に投げ込むことで、その理解が深まるかという問いである（Hirsch 四二〇）。

ハーシュの議論は、ポストモダンイズムのイデオロギーが、「理論」に対立するものとして「ヒューマニズム」を否定することを前提に、ポーがポストモダンという言葉の成立以前にポストモダニストだったことを主張するところもある。ポストモダンイズムのイデオロギーの「侍女」であるディコンストラクションの方法論が集注するところはテクストにおける自己矛盾であり、テクストとは非言及的、非決定的なものであり、つねにエクリチュールの死について

のエクリチュールであるとする（四〇三）。（ポーの「人間性」への無関心はポーに対する批判として長らく指摘されてきたわけだが）「奇妙なのは、ポーについて書くポストモダンニズムの文学理論家たちや批評家たちが、ポー自身の反ヒューマニズム的傾向を問題にしないこと、ポストモダンニズムのイデオロギーをポーが先駆けている点を強調しないことである。むしろ彼らはポーに対するヒューマニズム側の批評家を攻撃することと、ディコンストラクションの方法論を適用することに集注している」（四〇四）。

「批評の流行の変化がどうであれ、我々はポーを抜きにしてアメリカ文学を想像することはできないのは明らかだ」とハーシユは結論において称揚する。ポーの作品は「ロマン主義とフランス文学理論の歴史においてのみならず、モダニズムの美学とさらにポストモダンの意識を予期するものとして、独自の位置を占める。十九世紀文学の主要な革新のひとつは、新しい心理学的知覚の展開だったが、これは明らかにポーに負うところがある。」ハーシユの見方は、自然と意識の関係について、ポーはイギリスのロマン派やエマソンとは異なった立場をとったのであり、「心理的探測、価値基準の再評価によって、そしてイギリスのロマン主義者たちに対し、彼ら（そして彼）が意識と自然のあいだの深淵と見たものに架橋することを拒否し、背を向けることによって、ポーはポストモダンの思考と書き物の先駆者となった」（四二一）。

ハーシユのポー評価はマシーセンとは異なっているが、歴史的なものである。けれどもロマン主義やモダニズムに対する彼なりの価値判断・評価をもとにしている。あたりまえである。しかしポーとエマソンはそれほど截然と分けられるのだろうか。少なくともぼくにはポーの世界観をハーシユが共有しているとは思われない。ハーシユの世界観（があればだが、それはディコンストラクシヨニスト同様に神秘主義を否認するものだろう）をポーに投影しているように思われる。結局のところ、歴史的な考察なしに評価は不能だという至極当然の感慨を覚えざるを得ない。

ゴシック

ポーはアメリカ作家の中でゴシック小説の第一人者と考えられていて、そのことはゴシックの意味付け・位置付けによるとはいえ、必ずしも賞賛の意味ばかりではない。それは、メルヴィルやホーソンがゴシックを利用し、変容させた（おそらくこれと並んでホーソンにおける誘惑小説の変形、メルヴィルにおける海洋小説の変形がある）、そして変容させたがゆえに文学史的に高い評価を与えられた、のに対してポーがゴシックに単純に浸っていたという了解ないし誤解によっているだろう。それはつきつめれば、ポーが子供向けの作家として、つまりエリオットの言葉を借りれば、フランス詩人たちに高く認められた詩においてすら「少年の一時期に自分を魅了し、どういいうわけかその記憶がいまでも残っている」が「読み返すことはない」（『ポーからヴァレリーへ』）作家として、片づけようとする了解ないし誤解である。

ここで、ポーに限らずゴシック小説が「書くこと」についてしばしば書いていることを言っておいてもよいだろう。たとえばジャン・B・ゴードンの論文「廃墟としてのテキスト——ゴシック意識の考古学」（小池滋他編『城と眩暈——ゴシックを読む』所収）を参照。だが、ゴードンのことばがあまりにポストモダン批評に合致する（『ゴシックの恐怖感の中心、ファサードの背後にある恐るべき秘密は、差異ではなくて、差異の反対物、すなわちあらゆる差異の消滅である』）ならば、フランスのジャン・リカルドゥー（もつとも、デイヴィッド・ケタラーは「ポーのピム——批評的探検」（一九九二）の書誌で、ピム結末の白をマラルメ的な白と結びつけたりもするリカルドゥーの仕事を、「書くことと頁の終わりへの旅をめぐるものとして『ピム』を理解したフランス批評家の一人」として「ディコンストラクティヴな読み」の冒頭にかかげるのだが）の言葉を引こう——

「盗まれた手紙」のなかの有名な隠匿の技術は、最も不実なる掩蔽、すなわち奇妙なことにエドガー・ポーの仕事まで掩蔽してしまっているように思われる。これは、一種の曖昧な栄光の結果として成就される逆説的な掩蔽なのである。「異常なる物語」という短篇集は、謎解きや有為転変に富むという口実のもとにいつも大雑把に青少年向きにされているのであるが、そうすることがまるで何かきわめて明確な機能に依拠しているかのような具合なのである。そこでは、ある種の混合と俗化とが結びついていて、微妙な検閲を避けがたいものになっているのは、なんらの疑いもないところである。実際、不可思議のもたらす喜びに感動しながら進められていく初心者の読み方をもつては、こうした文学とその無数の副産物とを識別できる機会とは、まずほとんどないからである。そして同時にまた、それと平行して、たとえばおとぎ話のような、幼稚な読者に結びついたあらゆるテキストをけがす烙印が、そこで押されてしまうからである。その結果、大人は大抵の場合、同じ抵抗のもつ二つの面すなわち（もうその年じゃない）とかあるいは（もう読んでしまった）とかいう態度のいずれか一方を、時に依拠して示してみせるということになる。こうした抑圧は、偶然のものではない。というのは、ポーほど見事に、テキストとその一連の頭らかな問題とを示すことのできた作家は少ないからである。」（『黄金虫』の解体 野村英夫訳『小説のテキスト——ヌーヴォー・ロマンの理論のために』 五三―五四）

あるいはポーの小説を「ロマンティック・アイロニー」という概念で総体として捉えようとしたG・R・トンプソンが、ポーの作品においてオカルトは表層をなすものであり、単なる「ゴシック」のレヴェルをつくっているものかどうかと言ったとき（『ポーのフィクション——ゴシック小説におけるロマンティック・アイロニー』(Thompson xi: 一六七)）、オカルトとゴシックの両方に対する一般的なあるいはトンプソン自身の偏見的誤解を表わしている。もともと、「ゴシック」が括弧つきなのは、トンプソンは学者としては「いわゆるゴシック」とは違う意味を括弧なしのゴシックに認めていることを示していて、まさしくそのところできりわけアメリカ文学研究者や批評家が過去数十年に議論を

戦わしてきたのではあつた。すなわち、十八世紀中葉にイギリスで興つたゴシック・ロマンスが独仏などヨーロッパ諸国と同様まもなくアメリカに輸入されたのは、英米の文化的主従関係からしても、当然として、なぜ本国においては一八二〇年前後に少なくとも文学史の主流からは姿をほとんど消してしまつたのに、アメリカにおいては今日にいたるまで主流の作家たちと結びついたか、という問題である。

一九九四年の論文でモリス・リーヴァイは、一九六〇年代以降「ゴシック」がほとんど無制約にさまざまな作家・作品に適用されるようになった事態を嘆いて、レズリー・フィードラーや「ニュー・アメリカン・ゴシック」(一九六二)のアーヴィング・マーリンを筆頭とする批評家の仕事に疑問を呈した(Lewis 一一五)。しかし、その後アメリカン・ゴシックないしゴシック・アメリカは流行のフレーズとなり、たとえば「ゴシック・アメリカ」(一九九七)のゴデュは、「アメリカンという修飾によつてゴシックは通常の指示内容を失なう」とむしろ開き直つて「アメリカン・ゴシック」の独自性を主張したうえで、従来の、アメリカ文学史で通説ともなつている「サイコロジカル」中心の読みから、歴史性ととも「社会的」な(とりわけ人種に関する)コンテキストを入れた読みへの転換を唱えた(Coddu 三)。論文集「アメリカン・ゴシック」(一九九八)のジャケットの宣伝文句に書かれた「特別の配慮」も奴隷制と人種の問題である(Martin and Savoy)。このような、人種問題を中心にした社会的な批評は、作家トニ・モリソンがポーにおける黒の意味を黒人として捉えた発言(「ブレイング・イン・ザ・ダーク——白さと文学的想像力」(ハーヴァード大学出版局、一九九二)に後押しされるところとなり、二〇〇三年に出たジュステイン・エドワーズの『ゴシック・パッセージ——人種の曖昧性とアメリカン・ゴシック』まで、近年のイデオロギー批評のひとつの領域としてゴシックを捉えた感がある。それは、ゴシックという文脈ではないが、ポーでデイコンストラクトしていたはずのジョン・ダイアンが、ポーの奴隷制に対する態度を批判するような批評的態度をあらわにしたことと連動する批評の趨勢だとも言える。(二〇〇一年にオックスフォード大学出版局から出た論文集「ロマンシング・

ザ・シャドー——ポーと人種」には、編者のケネディーに、ダイアン、ロウト、かつてのデイコンストラクション派ポー研究者が顔をそろえている。

ところでまた、大部の作品アンソロジー「アメリカン・ゴシック」(一九九九)の編者のチャールズ・クローは「アメリカにおけるオカルト」や「代替的祭壇——アメリカにおける非因習的東洋的靈性」といった「オカルト」関係の本をかつて出していた人で、批評イデオロギー的な傾斜はむしろなく、ゴシックはシリアスな問題を探求するのにアメリカ作家に使われた形式として、一般に考えられている以上に重要で広範なアメリカ文学の部分である、と穏当に捉えている(Crow)。初めてアメリカン・ゴシックを通史的に捉えたドナルド・リンジは、一九世紀末におけるゴシックの変容を言い、二〇世紀においてイーディス・ウォートンやウィリアム・フォークナーのような作家が時にゴシックを利用したことを認めつつも、ゴシックという様式が狭い範囲の主題にしか適合しなくなった点を指摘して、たとえばポーの哲学的主題やホーソーンの倫理的主題は今日ゴシックを使って表明されなくなった、という慎重な結論を付けていた(Ringe 一八九)。ゴデュは「ゴシック」の語を使わなかったことで、「アメリカ小説とその伝統」のリチャード・チエースを非難するが、チエースが代わりに使った「メロドラマティック」が「ゴシック」と交換可能であるのなら、アメリカ小説のロマンス的特質を説いたチエースも、実は「ゴシック」の普遍性を言ったことになる。いずれにしても、アメリカ文学の「アメリカネス」に深く関わるものとしてゴシックが定義しなおされ続けているというのは確かだ。

十八世紀後半から十九世紀前半にかけての汎欧米的なゴシックの流行はおそらく次のように説明され(う)るだろう。①ゴシックは反合理主義の表明である。②ゴシックは近代人の孤独と恐怖の表現である。③ゴシックは中世の宗教的態度を少なくとも廢墟として、幻として持っている。④ゴシックは美学や神秘主義を盛る器として作家に利用される。

①ゴシック・ロマンスがイギリスで興った十八世紀後半は、啓蒙主義の時代であり、産業革命が開始される時代であり、合理的で世俗的な思考を偏重した時代精神に対する反動作用として流行は説明される。嚆矢とされる『オトランドの城』（一七六四）を書いたウォルポール自身は、④と関わるかたちではあるが、文学の状況として、「今日、ロマンスからさえも奇跡、ヴィジョン、妖術、夢、その他の超自然的事件が放逐されている」事態に反抗するかたちで、超自然的な出来事を当然視する中世的な世界観とそれらを疑問視・迷信視する近代的な世界観を融合させるべく二種類のロマンスの融合を試みた（再版序文）。すなわち、ここでいう合理主義とは、現実におけると、文学におけると双方を含む。

②啓蒙思想と産業革命は人々に都市型の生活を促し、都市の生活は田舎の生活にも影響を及ぼし、伝統的な共同体的宗教観と社会観を崩壊させ、それによって人々は個人主義的な孤独にさらされることになったと考えられる。ケネス・クラークは、キリスト教信仰の衰退がイギリスで最初に起こり、知的真空状態を埋めるために「自然崇拜」が呼び込まれた、といささか図式的に記述しているが（『芸術と文明』）、キリスト教の衰退、自然崇拜、ゴシック・ロマンス、産業革命が、いずれもイギリスでいち早く同時代的な連鎖のごとくに興っていることは偶然ではない。「暗いロマン主義」とも呼ばれるゴシックは、人間性の恐怖（人がどれだけ墮落し残酷になりうるか）、他者性の恐怖（見知らぬ人間、あるいは自らの内なる他者がいかに秘密や陰謀をはらんでいるか）、死の恐怖（とりわけ宗教によって死後の生を保証・保障されず、救済を与えられないときの）など、さまざまに、近代の孤独な個人主義的人間の「恐怖」を「動力 engine」（ウォルポール）として開花したと考えられる。倫理と審美を乖離させたエドモンド・バークのサブライムの美学が、イギリスで定式化されてゴシック小説の美学的バックボーンになったこと、その新しい美が何よりも恐怖を源泉としていたこと（「苦痛と危険の観念を刺激するにあさわしいものは何であれ、つまり、ともかく、恐ろしいもの、恐ろしい対象と関係するもの、ある点で恐怖に類するものは何であれ、ザ・サブライムの源泉

である」は、上述の思想的カタログと当然連繋している。

たとえば、ポーの作品について、詩人のオーデンは次のように分類するが、「孤独」「自我」が鍵になっている（もともとどちらかといえば、ロマン主義の文脈の中で捉えられているのだろうが）——「ポーの主要作品は大まかに二つのグループに分類できる。その一つは、意志する人間の存在様式にかかわるもので、孤独な自我が他の自我と合一是はかる破壊的情熱を扱うもの（「ライジーア」、純粹理性によって、見せかけや情緒が隠蔽する眞の関係を発見するために客観的であろうとする意識的自我的情熱を扱うもの（「盗まれた手紙」、自我と自己とはげしく敵対する自己破壊的情熱を扱うもの（「あまのじゃく」、また怪物的情熱、つまりあらゆる情熱に欠ける人間の情熱的な不安を扱うもの（「群集の人」）などである。……第二のグループは「大渦の底へ」や『ゴードン・ピム』などを含むが、ここでは意志と環境との関係は逆転する。……そこで起こるすべては主人公の個人的選択の結果ではない。すべてが彼に対して起こる。主人公が感じること——興味、興奮、恐怖——は、彼には自由にならない出来事によって惹起されるのである。」要するに、ゴシック的な恐怖は、世界に対する心理的な秩序の崩壊を反映していたのではないかということだ。（しかし、先走つて言えば、個人主義の行方は三つ考えられるだろう。第一に個人主義は恐怖ではなくて自由としての濃度を増して肯定的に捉えるようになっていき、ゴシック小説は文字通りに娯楽となつて文学的流行としては衰える運命になつた——この事態はサブライムの美学に即して言うなら、「苦痛と危険の観念を抱きながら、実際には危険な状況にないとき、その感覚はよろこばしい」（バーク）という、恐怖の危険なき享受はの面でのみサブライムを捉える立場だ。第二に再び反動的に宗教的なものが求められ、より世俗化された信仰による支えを与えられたうえで社会における個人の自由が求められた。第三にロマン主義のないシオカルト的な「自己信頼」が主張された。）（一方、アメリカ的な「恐怖」の事態としては、異人種に対する恐怖・不安が、「近代化」の裏側にあつた迫害と搾取の裏側に貼りついていたといふべきか。）

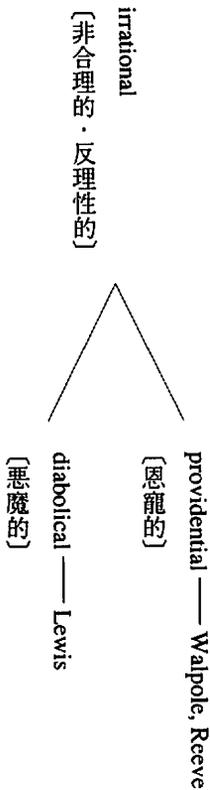
③ゴシックとは、十八世紀中頃、中世趣味の流行の中で建築・美術の意味合いが強かったのを、ウォルポールが文学に適用した（中世の城や寺院を舞台にした幻想的・超自然的事件の効果に移行させた）ものであった。ゴシック小説における建物はしばしば人間（精神）の比喩となっている。建築とは世界観の表われであるとともに、人間観の表明である。文化人類学的に言えば、家はもともと小宇宙であり、かつ同時に、天・地・地下をつなぐ世界軸であった。ゴシック建築を否定してでてきたルネサンス建築が、ヒューマニズムの表現として、横に伸びる水平性を強調するものだったのに対して、ゴシックは垂直性の意識がきわめて強い様式だった。たとえばシャルトルの大聖堂のようなゴシック建築は、下から上昇する方向性、上方への衝動とともに、上から下への働きかけが、つまり、光への憧れと、この下からの人間的努力に対する上からの働きかけがダイナミックに統一された、光と闇の舞台となっている。ゴシック・ロマンスがイギリスでおこったとき、建築のゴシックとはイングランドの地方に見られる古い建物全般に対して与えられていた名称で、結局ゴシック・ロマンスとは、それがいわば構造的になぞった建築のほうも、ロマンスのほうも、中世のまがいものだった。この形式が人間観、世界観を表現しているとすれば、つまりは一個の小宇宙として、あるいは（ミルチャ・エリアーデが言うような意味で）「宗教的人間」として、自らを定立できない近代人の、懐疑、憧れ、恐怖、不安といったものが（あるいはときには反動的な悪魔主義とかも）、しばしば建物＝人間の比喩をもたつてゴシック小説にあらわれてくるのは当然である。なるほどゴシック小説は「恐怖小説」なのかもしれないけれど、恐怖をサブライムの源泉としたバークが、美学的には、サブライムが持っていた「魂の上昇」という宗教的意味合いを捨ててしまったとはいえ、甦ってくる。これは倫理と審美の乖離を引き起こしたはずのサブライムの美学に裏打ちされたゴシックが、悪の問題を通して垂直方向のモラル・コンサーンを内包するのと同じである。

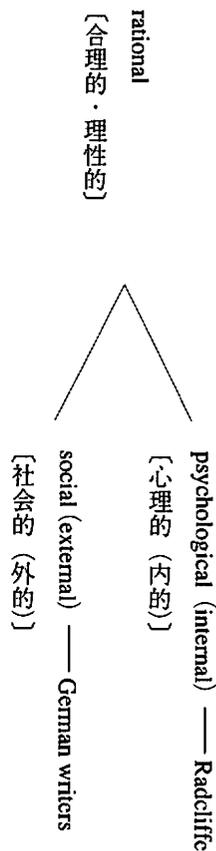
④ウォルポールは新旧二種類のロマンスの融合を試みたが、その二種の内容とは、図式的に言えば「超自然」と「自然」、スーパーナチュラリズムとリアリズムであった。つまり、幽霊や魔術や超自然（「幻想」）を論じたツヴェータ

ン・トドロフト、と言うか、フランス文学の「メルヴェイユ」と、見事に合致するかたちでウォルポールは「驚異的 marvelous」と呼ぶ)を当然視する中世的な世界観・芸術観と、霊や超常的な現象を迷信として否定する(さらに神をも否定するだろう)近代人の観念との衝突を意図していた。キリスト教倫理(善)に一致した美を二次的ないし相対的なものとするサブライムの美学が前景化したときに、あるいは大手を振るって「恐怖」が求められたときに、超自然(と見えるもの)が有用であったのは当然であった。そうして、美学に裏打ちされて物語を構築するところから、逆転して「美」の顕現のために物語を構築する立場は、とりわけリアリズム以前の「芸術家」とっては、自然なことであつただろう(美や芸術家という前提を含んでいるのだけれど)。あるいはバーク以来の倫理と審美の乖離の流れに逆らつて宗教的なものを美にあらためて結びつける反バーク、反(擬人主義的)ピクチャレスクな態度はアメリカに著しく特徴的だつた(詩人画家アルストンが典型)。

あるいは、より散文に適した事態としては、超自然的、超越的な事柄、あるいは宗教的・擬似宗教的・神秘主義的・神祕学的テーマを扱うのにゴシックというジャンルは適していた。

デイヴィッド・リンジは十八世紀末におけるゴシックを、合理と非合理の二種に大別し(それぞれをさらに二分して代表的な作家を指摘し)たが、彼の文章を図式化すればこうなる。





最後の「社会的」というのは端的には秘密結社のような、人々に不安と恐怖を与える存在が外在化しているものを取り入れることを指す。ブラウンの『ウィーランド』はこの四つにまたがって話が展開し、しかし最終章では心理的で合理的な解釈に収斂していると考えられるだろう。

一般的なゴシックの区分は超自然型 (the supernatural gothic) と説明型 (the explained gothic) であり、それぞれ右の二区分に対応すると考えられるが、トンブソンが論文「ワシントン・アーヴィングとアメリカのゴースト・ストーリー」(ハワード・カー他編『憑かれた塵——アメリカの超自然小説、一八二〇—一九二〇』(一九八三)所収) でイギリスに先行してアメリカに特徴的なスタイルとして強調したように、中間に曖昧型 (the ambiguous gothic) という少数派がある。そしてこれはトドロフのいう「幻想」に重なるところがある。トドロフの概念とあわせて図式化すればこうなるだろう。



一方でプラフン的な心理的洞察を特徴とするゴシックを受け継ぎ、もう一方でアーヴィングのような遊びを含んだ「語り」のゴシックの伝統を受け継いだポーは、さまざまな振幅のゴシックを書いた。だが、ひとつの問題はこのような分類がトドロフのような構造主義的分析には適合するものの、テクストの表層しか扱いて得ないのではないかという疑問である。プレンティスホール社の二十世紀批評論集の一冊に『オカルトの文学』を編んだピーター・メッセントは、序論でオカルト小説をゴシックの伝統につなげるとともに、トドロフの幻想理論になぞらえて論じた。簡単に言えば、日常世界に合理的説明が不能な(超自然的な)事物・事態が侵入してきたときのショック、スリルをメッセントはオカルト文学の本質と考える。ポーの「アッシャー家の没落」についてトドロフは(その後のトンブソンと同様)「怪奇」に分類し、メッセントは「幻想」の要素もあるように記述するという相違はあるものの、ほかの説明して見せたような、作品の「錬金術」は問題にされない。つまり、オカルトを単に超自然と同一視することは狭い理解しか認めないだろう。(「アッシャー」について再説すれば、芸術至上主義、唯美主義的な詩人は、言葉の音の面を重視するとともに、意味の面については、言語の意味が現実との対照を失なうて意味自体に還る瞬間を指す、つまり読むときのみ立ち現われて、読みおえれば沈んでゆくような世界を言語は目指すといえるのだろう。そのような意味で、「アッシャー」の結末は二重に自己言及的なのであった。しかし、そのような読みはたとえばジョーゼフ・リデルのディコンストラクショナルな読み(Ridell 1130)とは異なる——美学とオカルトの介在によって。)

ロマン主義

哲学者の坂部恵は、『講座ドイツ観念論』第二巻の総説で、ヨーロッパ世界の哲学を大きく三つの主要な時期に区分して考え、第一を九世紀から十三世紀、第三を一七七〇年から一八二〇年という転換期を基点としてそれ以後、今日にまで及ぶ時期としている。「この一七七〇年―一八二〇年という時代は、そのうちに含まれるフランス革命と産業革命という二つの大きな革命に象徴されるように、いわゆる、近代ヨーロッパの歴史におけるとりわけて大きな転換の時期にほかならない。……文化史に関していえば、この時期は、とりわけ、第一に、物理学、化学、生物学、医学等々の近代自然科学のへ個別科学としての独立と成立、そして当然産業革命のいっそうの進展にともないつつ、つづいて来るひろい意味での実証主義的風潮の下地が整えられた時代にあたり、第二に、いわゆるロマン主義の登場の時期として、人間の共同的生やあるいは人間と自然の共生の形態の一種危機的な変容に伴って、美と芸術の人間の価値の担い手としての意味があらためてひととき自覚・主張されまた個的存在としての人間の歴史意識の根底があらためて問題とされた時代にあたる。」(客観的な記述として覚え書に引くが、科学については、たとえばホーソンが短篇「あざ」の冒頭で記述するように、十八世紀後半の未分化な科学は神秘主義的といってもいいような情熱と結びついていたこと——これは擬似科学のみならず、たとえば「電気」にまつわる思索もそうである——は注意せねばならない。この点、日本語の本としては、新戸雅章『逆立ちしたフランケンシュタイン——科学仕掛けの神秘主義』(筑摩書房、二〇〇〇)を参照)。

いわゆるロマン主義とはいえるものの、その定義はゴシック以上に混乱している。だが、ロマン主義を批判したT・E・ヒューム、ランダル・スチュアートの用語を取って用いるならば、人間中心主義という意味でのヒューマニ

ズムということができ、歴史的には、人間の世俗化と個人主義があらためて社会的背景のもとに成立した当座の人間中心主義ということができらるだろう。あらためて、というのはヨーロッパにおける個人主義・個性主義の発端はイタリア・ルネサンスに求められるであろうからで、ロマン主義は、その第二段階と考えられるからだ。ヒュームは、ロマン主義の背後にある精神の姿勢を、人間中心主義という意味でのヒューマニズムと捉え、それが原罪という人間の限界を示す基本的概念を欠落しているために、人間には限りない完全性があると幻想するにいたる点を、近代的人間の病として批判した。この人間中心主義は宗教的態度に対立する。だが、イタリア・ルネサンスにおいて、ピコ・デラ・ミランドラーは人間性（人間的自然）を未だ完遂されない限りない可能性（「カメレオン」と捉えていた（「人間の尊厳について」）。

セオドア・ローザクも言うように、ピコのヒューマニズムは因習的なヒューマニズムとは異質のものであった。だがピコを中心とする、ヘルメス学とカバラを核にもったフィレンツェのネオプラトニズムの運動は、文化的主流に対する異端となる運命だった（フランセス・イエイツ）。近代ヨーロッパの歴史は、ルネサンス・ヒューマニズムもついていた神秘的基盤を捨てながら人間中心主義を押しすすめた。ルネサンス以降数世紀の経過のうちに、（西洋的）近代的人間は、自然（異教地——即ち「自然」状態にある——も含めて）の征服を通して支配領域を拡大し、自然界・物質界の支配者・創造者となることによつて、自らの被造物的規定を脱ぎすていった。しかし、この人間中心主義は、真に自己独立的なものとしての人間存在の、存在論的・宗教的次元における根拠づけを、欠いている。

寺田建比古がその優れたメルヴィル研究『神の沈黙』において十九世紀の根本状況として捉えたように、中心の神の座が空位化するとともに、人間の存在根拠もまた空無化して、人間の生は根本的に不可能となつてしまつていくという深い自覚があらわれてくる。「神がもはや存在しない以上、人間が自ら何らかの仕方において時間と運命と価値の根源……にとつて代わりうるものとなり得ない限り、宇宙はコスモスへと再生せられえないし、人間の存在は

無根拠のままに」とどまるほかありえないだろう。「かつて神の存在が人間の生を可能にするために果たして来、今は欠如体となってしまっている諸々の働きを、何らかの形において補填し、代償する途」が見出されねばならない。(寺田建比古『神の沈黙——ハーマン・メルビルの本質と作品』一八一—一九)

ロマン主義の時代は、再び外来宗教、特に東洋思想の影響を受けながら、神秘学的なものが再び活性化した時代であった。それゆえに、対抗文化運動のスポークスマンであったローザクは、「ルネサンスは近代西洋における三つの文化的転換期の最初のもので、際立った創造的少数者が逆流に沿ってパーソナリティーの限界を拡大しようとした、その目標は神のごとくなることに他ならなかった。第二は十八世紀後期から十九世紀初期までのロマン主義の運動であった」(第三の、クライマックスをなすのは他ならぬ現在である)と明言する(Roszak 七—八)。

ランダール・スチュアートは、キリスト教正統の立場から、人間神化を唱導するエマソンをアメリカ文学における最大の異端者として断罪した。それがロマン主義批判と重なっていることは序章で述べたとおりである。その際、主体と客体、自我と自然という二分説的な立場からのロマン主義に対する誤解を指摘したつもりである。「序章 展望——三分説の視点から」において、ほくは神秘学の基本的な世界観として三分説を提示し、ロマン主義の時代にまで至るヨーロッパの「精神」史的状况をかなり図式的に述べた。あらためて三分説について高橋巖を引いてまとめておく——トリコトミー(三分説、あるいは特に人性三分説)とは、霊(spirit)、魂(soul)、体(body)、という三つの領域の総体として人間存在を把握しようとする考えである。そして人間は三重の仕方で世界と結びつき、大宇宙もまた、小宇宙たる人間に照応して霊、魂、体から成り立つものとして捉えられる。霊とは、人間各自の魂の中に見いだせながら主観を超越している客観的領域のことである。それは目的と愛の根拠である。キリスト教文化の公的な思想は中世以降二分説を主張してきた。信仰によらず認識によって自分の中に自分の霊を体験することは異端とされた。その結果ヨーロッパの学問体系の中ではsoulとspiritはつねに曖昧のままに残され、しばしば非常な混乱に陥っている

〔「神秘学序説」四八一―四九〕。魂というのは感情と悟性が共働した主観的な働きとされるが、そのような魂は真理を認識する能力をもたない。「エマソンは悟性に対する理性を霊に結びつけた。」教会に属し、忠誠を誓ってはじめて恩寵として、真理、つまり霊界の認識が伝えられるというのがキリスト教文化の肉体と魂という二分説の本質であろう〔「神秘学講義」三九〕。だが、二分説的な考え方は、キリスト教本来の考え方ではなく、キリスト教が権力と結びついてドグマを作っていく過程でできたものである。人間は体と魂と霊とから成り立っているという、古代の神秘学に共通のトリコトミーが公式に異端として否定されたのは、八九四年のコンスタンチノーブル第八回公会議においてであったとされている。中世から十九世紀に至るまで、霊はもはや個々の人間の属性とはみなされなくなった。そして、人間は肉体と魂の所有者であるという二分説から必然的に派生してくる唯物論によって、十九世紀にいたっては魂もまた肉体によって生み出されるものとされ、人間は結局肉体的存在以外の何者でもなくなってしまうた〔「序説」二二―二三〕。

エマソンの思想の核心をなす概念は「自己信頼」であるということにおおかたの異論はないだろう。しかし「自己」とは何かということこそ問題がある。結論的に言えば、エマソンのいう自己とは霊であり、ユングが「内なる神」とした「自己 *Self*」と類比的なものであると考えられる。エマソンは「霊」と「想像力」と「理性」をほぼ等号で結びつけたが、「われわれはまだ自然を相手に能力の半分だけでむかいあっている」（「自然」）と述べるように、現時点での「理性」が不十分にしか発達していないことを認識していた（この点、実はポーと同じである——超絶主義のスポークスマンであったクーサンを介在させれば明確になるだろう）。けれどもエマソンの「自己信頼」の主張は、民主主義の基盤をなす人間（性）の普遍性の宣言として受けとめられたと考えられる（そして、叙情や内面の吐露よりも社会性に重点をおいたロマン主義こそアメリカ的なものだったと考えられる）。

エマソンにはなくてポーにあるのはゴシック的な懷疑であった。それは別言すれば、エマソンが人間中心主義に肯

定的に対応していたのに対して、ポーは否定的な姿勢を見せたということだ。あるいは「あまのじゃく」を人間性のうちに認めた点だった（だが、「カメレオン」の変身か、あるいは霊的憑依か）。ポーは霊的なことがらを扱うにもかかわらず、「ポーの多方面にわたる興味を一貫して彩っている物質主義」（マシーセン）によって唯物論的、フロイト心理学的方向にむいているように見えてしまう。三分説の重要性を繰り返し力説した「オカルティスト」、ヘレナ・ブラヴァツキーは、霊とは最も高次の物質であると、ポーと同様のことを言っている。一方でポーの（私見では錬金術に基づく）物質主義的な「組み合わせの術」は技術構成にとらわれた純粹芸術運動の特徴と重なるものであり、それ以前にポーはフランス詩人たちに、芸術至上主義の先駆者、先達として屹立したのだった。しかしまた問題は、神という「中心を喪失」（ハンス・ゼーデルマイア）した近代芸術におけるオカルト的な側面である。

付記

本章の主題は、オカルトと近代芸術にこそあるのだが、当初の構想を覆して書き直したために、そこまで至らなかった。大幅に予定の届け出た紙数を超過してしまい、ロマン主義の議論に留まっているが中断させていただく。引用文献も次回に掲げることとしたい。