

Title	ポーの詩論とフランス芸術への影響
Author(s)	伊達, 立晶
Citation	大阪大学, 2002, 博士論文
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/264
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

博士論文

ポーの詩論とフランス芸術への影響

平成13年12月

伊達立晶

目次

序	1
第1章 「構成の哲学」とその瞞着	6
第1節 「構成の哲学」の個々の論点とその思想的背景	7
a. プロット論	7
b. 効果ないし印象の統一	7
c. 作品の長さ	9
d. 唯美主義	10
e. 美とメランコリー	11
f. リフレイン	12
g. 恋人の死を悼む男という主題	13
h. 後ろからの制作	14
i. 舞台設定	15
j. 意味の底流	16
第2節 「構成の哲学」における瞞着——イマジネーション論の隠蔽	16
第2章 詩的イマジネーション論の形成過程	21
第1節 ドレイク・ハレック評	21
第2節 「アルシフロン」評	24
第3節 『ロングフェローのバラッド』評	27
第4節 その後の詩的イマジネーション論	32
第3章 イマジネーション論の諸相 (1) ——その唯物論的背景	35
第1節 「アルンハイムの地所」における造園論	35
第2節 「メスメリズムの啓示」とイマジネーション論	37
第3節 「メスメリズムの啓示」の思想的背景	41
a. デカルト、モア、グランヴィル	41
b. エピクロス	44
c. メスメリズム	45
第4節 個物の融解とことば	46
第4章 イマジネーション論の諸相 (2) ——仮説形成的推論	51
第1節 「モルグ街の殺人」における命題群の解析	52
第2節 モルグ街の殺人事件と分析力	55
第3節 演繹、帰納、イマジネーションに基づく推論	58

a. 演繹、帰納における発見性の欠落	59
b. 演繹、帰納における真実性の欠落	60
c. 新奇な仮説を形成する蓋然的推論の意義	62
第4節 合理論、経験論、プラグマティズム	63
第5節 推論における唯美主義	66
第5章 ポーの詩論のフランス芸術への影響	69
第1節 ボードレールの詩画比較論	69
a. 唯美主義	71
b. 個物の融解と新奇な美	73
c. イマジネーション論	78
d. 古典主義、写実主義、新しい芸術	81
e. ポーとボードレールとの思想的相違	83
第2節 マラルメと世紀末芸術	87
a. 「構成の哲学」の影響と「印象主義」の成立	87
b. 虚無と美	90
c. 象徴主義	93
d. ジャポニスム	96
結語	98
註	101
文献表	118

序

西洋近代の芸術史と近代美学とを概観するとき、そこに奇妙な齟齬が生じていることは、おそらく多くの人々も気づいていることだろう。芸術史的観点から見れば、19世紀後半のフランスで生じた印象主義、象徴主義などの様式の変遷が西洋芸術のあり方を決定的に変えたことは明らかである。周知のように、この変化によって、模倣論に基づいていた従来の芸術観は大きく覆され、「無対象絵画」のような抽象芸術さえ現れることになったのである。しかしそれにもかかわらず、その変革の動因が美学の側から理論的に説明しきれていないのである。

この齟齬は、美学が主として芸術の普遍的な層の解明に照準を当て、時代的な個々の変化について取り扱わない傾向にあることにも起因するだろう。しかし模倣論という伝統的な思考基盤が崩壊したことは、思想史的にも重大な事件であり、その思想的変化を看過するわけにはいかない。その意味では、19世紀フランスで生じた芸術の変化は理論的なレベルで検証されるべきであるのに、その積極的な検証は為されずにきたのである。フランスの動向を極力看過しようとする傾向は、美学の中心をになってきたドイツのナショナリズム的な考え方によるのかもしれないが、フランスの芸術思潮は、規模においても影響力においても西洋芸術全般の中で看過できるようなものではあるまい。

もちろん現代に至る芸術思潮の変化を美学的側面から論じられることがないわけではない。たとえばこの時期以降の芸術思潮の変化は、ヘーゲル美学によって説明される場合がある。たしかにヘーゲルは、古典古代以後の「ロマン的芸術」において制作者の理念と作品の形態とが乖離していくことを論じており、この論を19世紀後半の芸術思潮に当てはめることによって、抽象芸術へと移行する変化を説明できるように見えるかもしれない。しかし実際にヘーゲルが念頭に置いていた末期のロマン的芸術作品は、オランダ風俗画のような写実的な絵画や、ユーモラスな文学などである(Hegel, 1404-1429)。つまりヘーゲルの論ずる末期のロマン的芸術作品とは、「無対象絵画」のような作品を意味せず、むしろ写実的な作品なのである。いわばヘーゲルは、当時の写実的な芸術思潮に対して、独自の観点から理解を示していたのだといえよう。それゆえ、もし仮にヘーゲルが後世の芸術の様態について予言するとすれば、来たるべき時代は写実主義の全盛時代ということになっただろう。たしかに「理念と対象との乖離」という原理を敷衍すれば、ヘーゲルの指摘が「無対象絵画」へと至る後世の芸術の変化を予言していたかのよう説明できるかもしれない。しかしそこまで敷衍することが許されるのであれば、た

とえ芸術が現在ある姿になっていなかったとしても、それが古典芸術ではないというだけの理由で、ヘーゲルの予言が正しかったと主張されることになるだろう。もちろんその説明は、単に「理念と対象との即応」という原理において理解される古典芸術が過去のものとなったということを意味しているにすぎず、後世の芸術がただその古典芸術解釈を裏返して説明されただけのことにすぎない。このような空疎な解釈は、やはり退けられるべきではないだろうか。

またドイツ思想のフランス芸術への影響をも積極的に視野に入れ、20世紀に至る芸術運動の原動力をドイツ・ロマン主義に求める見方もある。たしかに19世紀前半に生じたフランス・ロマン主義がドイツ・ロマン主義に倣って新古典主義に対抗したことは明らかである。しかしそもそもその運動がドイツ・ロマン主義とは似て非なるものだったことは否定できない。すなわち概してフランス・ロマン主義は卑俗な現実世界の描写を求めるものであり、超越的なものへの憧憬を重視するドイツ・ロマン主義的な性格をもつものではなかったのである。

もちろんドイツ・ロマン主義のフランスへの影響を看過してよいというわけではない。たとえば、フランス・ロマン主義運動の衰退後も、ボードレールがドラクロワをドイツ的なロマン主義者として高く評価していたことに、その影響を認めることができるだろう。美術評「1846年のサロン」において、ボードレールは次のように論じている。もはやロマン主義を肯定しようと思う人はほとんどいないであろうが、それはロマン主義者を自称した人々が実際にはロマン主義を見出すことがなかったからである。というのもロマン主義はもともと北方の思想であり、「内面性、精神性、色彩、無限への憧憬」を重視するものなのである (Baudelaire, 1975, 420-421)。ロマン主義のこうした特性はドラクロワには認められるものの、ユゴーには見られない。一言でロマン主義者といっても、ユゴーとドラクロワとはまったく異なるのである (430)。

このようにドイツ的なロマン主義的傾向をドラクロワ以外の者に認めないボードレールは、この後も独自の観点からドラクロワを高く評価し続け、彼をめぐって革新的な絵画論を表明することになる。その意味ではドイツ・ロマン主義がボードレールを通じてフランス芸術の変革に貢献したことは積極的に認められるべきである。しかしこの一点をもってボードレールの主張の革新性をドイツ・ロマン主義に還元することはできない。というのも、(本稿で明らかにするように)ボードレールの思想はポーからの影響を受けて一層先鋭で大胆なものになり、ドイツには見られない特異性を獲得していくからである。それではポーからの影響が思想的なレベルで十分に考察されてきたかという、文

学研究において両者の影響関係が取りざたされることがあるとしても、美学、芸術学の分野で考察されることはほとんどなかったといわざるをえない。美学的に注目されるこの時期のフランス思想といえば、制作の現場とはほとんど無関係なフランス・スピリチュアリズムだけだったといえよう。

このように19世紀後半に生じたフランス芸術の変革は、美学的に説明されてきたとはいえない。それゆえ制作の現場に即した芸術思潮の研究は主として芸術史研究に委ねられることになるのだが、逆に芸術史研究は思想的な考察を避ける傾向にあるため、結局のところなぜこの時期のフランスでこのような変革が生じたのか、十分な説明が為されないままになっているのである。

本稿の目的は、19世紀後半のフランスに生じたこの芸術的変革を思想的側面から考察し、変遷の過程とその動因とを解明することにある。その考察にあたって、本稿では特にアメリカのエドガー・アラン・ポー（1809-49）とフランスのシャルル・ボードレー（1821-67）、ステファヌ・マラルメ（1842-98）の思想に注目する。そしてポーの詩論がボードレーとマラルメに継承され、その理論が絵画論に転換されることによって、フランス芸術に大きな変革が生じたことを明らかにしたい。もとよりこの三人が「思想家」として位置づけられることはほとんどなく、特にポーの思想はほとんど解明されてこなかったといえる。そのため本稿ではポーの思想の解明に多くの紙数を費やすことになるが、これによって今まで十分に理解されてこなかったボードレーやマラルメへの影響の内実がよりよく理解できるようになるだろう。

本稿の構成と各章の主題については、以下の通りである。

第1章では、ポーの詩論「構成の哲学」を扱う。この詩論では自作の詩「大鴉」の制作方法が論じられ、その制作過程にいっさいの直観的ないし偶然的契機が含まれないと述べられている。しかしその徹底して意識的な制作方法が実際の「大鴉」の制作の際に採用されていたのかどうかは以前から疑問視されており、結局のところ「構成の哲学」がいかかわしいものと考えられてきたことは否定できない。本稿ではポーの著作全体をふまえたうえでこの「構成の哲学」を読み直し、この詩論がわずかな瞞着を含むものの、大筋においてポーの真摯な思想に基づいていることを明らかにする。この分析によって、ポーが実際には計算ずくで詩作していたのではなく、むしろ意図的な計算を越えるイマジネーションの働きを重視していたことも明らかになる。このイマジネーションに関する考え方を隠蔽したことが「構成の哲学」の瞞着なのである。このポーの「イマジネー

ション論」が次章以降の主たる論点となるのだが、本章で論じる「構成の哲学」は、マラルメへの影響について考察する際に（第5章第2節a）、再び注目されることになるだろう。

第2章では、ポーのイマジネーション論がいかに構想され、いかに練り上げられていったかについて論じる。おそらく先に挙げた「構成の哲学」はポーの詩論のなかで最も有名なものであろう。それゆえイマジネーション論を隠蔽したその主張が詩人としてのポー像を形成し、逆に彼のイマジネーション論については一般にはほとんど知られていないように思われる。しかし（第5章第1節cで論じるように）彼のイマジネーション論こそ、ボードレールに多大な影響を及ぼし、フランス芸術を変革させる原動力となる思想なのである。19世紀のイマジネーション論というと、ともすれば我々はドイツ・ロマン主義からの影響が濃厚であると考えがちだが、本章での考察の結果、その影響がきわめて希薄であることが明らかになるだろう。なお本章での考察は、ボードレールとの思想的相違について考察する際にも（第5章第1節e）再び注目されることになるだろう。

第3章では、ポーのイマジネーション論が詩論の域を越えて他のジャンルにも適用されうること、およびその思想の背景にポー独自の唯物論ないし身体論があることを明らかにする。ボードレールがポーから継承したイマジネーション論を風景画論に適用させるのは（第5章第1節c）、ポー自身がイマジネーション論を詩論に限定せず、自然を人工的に改変する造園論に適用させていたことから説明できるだろう。また本章で扱うポーの身体論は、五官に限定された感覚器官を通じてしか得られない世界認識に対する懐疑を喚起するものである。この懐疑をいかに打開するのは次の第4章の主題となるのであるが、それとは別に、本章ではこの懐疑が写實的模倣という作品制作への批判となっていることに注目する。つまり芸術家は、不完全な感覚器官によって認識される世界ではなく、むしろ五感を混乱させるような美、不明瞭さを伴う美を描写すべきだと考えられるようになるのである。この考え方が、ボードレールに（第5章第1節b）、そしてマラルメに（第5章第2節）継承されるのである。

第4章では、ポーのイマジネーション論が推論形式に関する理論にも応用されていることを明らかにする。ここではイマジネーション論に基づく推論形式が、演繹や帰納とは異なる第三の推論形式であり、それがパースのいう「アブダクション」に通ずるものであることを論ずることになる。パースはこのアブダクション論を背景に、演繹的な合理論や機能的な経験論とは異なる「プラグマティズム」を提唱したのであるが、本章ではその思想の萌芽がポーの思想の内に見られることを確認したい。本章の考察は主に第

5章第1節dに受け継がれることになる。

以上のポー論を受けて、第5章では、ポーの思想的影響を受けたボードレールとマラルメの思想を検討する。この二人によってポーの詩論は当時の絵画批評にも転用され、詩と絵画との新しいあり方が提唱されるようになるのである。本章では、18世紀半ばでとぎれたと思われがちな詩画比較論の視点を導入し、両ジャンルがなおも平行関係を保ちつつ変容していったことを確認したい。

一般にポー、ボードレール、マラルメは「文学者」として知られており、それぞれアメリカ文学研究とフランス文学研究の領域で盛んに研究されてきたことは言うまでもない。そうした先学の研究成果にはもちろん参考になるものも少なくないのだが、もとより本稿は狭義の文学研究を目指したものではないし、なかんづく作品研究ではない。つまり彼らの業績や私生活を伝記的に記述したり、各々の作品を分析することを目的とするのではなく、あくまでも彼らの思想の解明に照準を定めるものである。それゆえ研究の視点や方法は一般の文学研究とは少なからず異なるであろうし、論述のスタイルも通例の文学研究とは異なるものとなるだろう。むしろ本稿は、美学から看過されてきた文芸、芸術史上の転換点を理論的に考察するものであることを、あらかじめことわっておきたい。

第1章 「構成の哲学」とその瞞着

ポーは1846年4月に「構成の哲学」という短い詩論を発表した。この詩論は、1845年1月29日に世に出て以来国内やイギリスで評判になった自作の詩「大鴉」の創作方法を解説したものである。その詩論の中で、ポーは実際に「その構成の内には何も偶然 (accident) や直観 (intuition) に帰しうるものがなく、数学的問題の正確さと厳密な帰結でもって、一步一步完成へと進んでいったこと」(XIV, 195)⁽¹⁾を示そうとしている。より具体的に言えば、「大鴉」の制作にあたってまず読者に与えるべき「効果」ないし「印象」が最初に斟酌され、最大の効果を与えるべく適度な行数、リフレインの立て方、韻律などが決定されてから、その効果を可能にする具体的な出来事が作品内にもりこまれていったのだという。

しかしこうしたポーの主張どおりに「大鴉」が制作されたのかどうかについては、以前から疑問の聲が跡を絶たない。ポーと面識のあったワイス夫人は、ポーが「大鴉」を10年間も机の中に保管して推敲を繰り返していたと証言し、「構成の哲学」のとおり「大鴉」が制作されたわけではないことを示唆している (Weiss, 185)。またイングラムは、ポーの「大鴉」の詩句とブラウニング夫人 (Elizabeth Barrett) の詩「ジェラルディン嬢の求婚」 (“Lady Geraldine’s Courtship”) の詩句との類似を指摘し、ポー自身が彼女からの影響を告白していたという情報を挙げている (Ingram, 233)⁽²⁾。そしてイングラムはバイク (Albert Pike) の詩「イザドア」 (“Isadore”) からの影響も指摘し (223-226)、結局「構成の哲学」を「半ば悪ふざけ、半ば本気」の著作と見なしている (224)。また一方、ディケンズの小説『バーナビー・ラッジ』 (*Barnaby Rudge*) に登場する大鴉をポーの「大鴉」のモデルとする主張も少なくない⁽³⁾。こうした影響関係について考慮するなら、(10年も前から「大鴉」が構想されていたか否かはともかく)「構成の哲学」の主張を全面的には信用できないという見解が一般的なのも十分納得できるだろう。

それでは実際のところ、「構成の哲学」はどのくらいポーの本意を含むものなのだろうか⁽⁴⁾。本稿では、まず「構成の哲学」の論述を順に検討し、そこに含まれる個々の論点が他のポーの著作にも見られることを確認する (第1節)。こうして「構成の哲学」にポーの真摯な思想が多く含まれていることを確認したうえで、その論旨にまったく瞞着がないのかどうか検討してみたい (第2節)。論を先取りしていえば、この第2節において、ポーが仕組んだ瞞着を見極めることができるだろう。

第1節 「構成の哲学」の個々の論点とその思想的背景

a. プロット論

「構成の哲学」の冒頭ではまず、ゴドウィンの小説『ケイレブ・ウィリアムズ』が物語の後半をなす第2巻から執筆されたというディケンズの証言が紹介されている（XIV, 193）⁽⁵⁾。ポー自身は必ずしもこの証言を全面的に信用しているわけではないが、そうした制作方法がプロットの一貫性を保つために有効だと述べる（193）。すなわち「プロットがその名に値するものであるためには、すべて何かを筆にしようとする以前にその結末が練り上げられていなければならない」のであり、物語の後半から執筆されるのは「常に結末を念頭に置いて」制作されるためだというわけである（193）。

プロットに関するポーの論述は、先の見通しもなく作品を書き進めるような創作方法に対する批判であるとともに、もっぱら「忘我的直観」（ecstatic intuition）によって作品が制作されるかのように見せかける詩人の欺瞞を指摘するものでもある（194）。すべての作家が緊密にプロットを立てて制作するわけではないにせよ、優れた作家ならば慎重にプロットを立て、作品の一貫性を保つというわけである（194-195）。その制作の舞台裏を明らかにし、具体的な作品へと至る制作過程を自ら明らかにすることが、この「構成の哲学」全体の目的となるのである。

ポーは1839年8月のウィリスの劇についての批評（X, 28）や、1841年9月のマリアット『ジョゼフ・ラッシュブルック』評（X, 198）など、数多くの批評文において、プロットの一貫性に欠ける文学作品を批判している。自ら作家活動をおこなうとともに250本近い書評を書いたポーにとって、プロットの一貫性は切実な問題だったのだといえよう。なかでも1841年4月のブルワ＝リットンの小説『夜と朝』評では特にプロットの重要性が力説され、プロットが単に出来事の集積ではないことが強調されている（X, 116-117）。すなわちプロットとは「いかなる部分も全体を台無しにすることなしに置き換えることができないもの」（117）であり、そのプロットによって、作品の個々の部分は全体の統一性を乱すことなく配置されねばならないのである。「構成の哲学」におけるプロット論も、こうした主張の延長線上にあると考えてよいだろう。

b. 効果ないし印象の統一

「構成の哲学」では、このプロット論と連続して、文学作品における通常のストーリーの立て方が批判されている。それによれば、普通の作品は過去や同時代の事件を題材に

個々の挿話を組み合わせて物語の大筋を作り、そこに状況描写や対話、註釈を補って作品が仕上げられていくのだが、そうした制作方法は誤りだという (XIV, 193-194)。そのような方法よりも、むしろ読者に与える「効果 (effect)」ないし「印象 (impression)」について優先的に考慮すべきだとポーは主張するのである (194)。そしてその「効果」ないし「印象」を弱めないよう一貫したプロットを立てるためには、作者は「効果の統一 (unity of effect)」ないし「印象の統一 (unity of impression)」を保つよう絶えず心がけねばならない (196)。こうして「構成の哲学」では、いかに強い印象ないし効果を演出し、その統一性を維持していくかが作品制作の課題になっていくのである。

まず用語について検討しておこう。ポーは批評活動において、「効果の統一」と「印象の統一」とをきわめて近い意味の概念として使っている。たとえばホーソンの短編集『トゥワイス・トールド・テールズ』を論じた 1842 年 4 月と 5 月の書評では、短編小説に要請される統一性が「効果ないし印象の統一 (the unity of effect or impression)」と呼ばれており (XI, 106)、同様の言葉が 1844 年 12 月のウェルビー評 (XI, 278)、1846 年 3 月のオズグッド評 (XIII, 112) にも見ることができるのである。だが『トゥワイス・トールド・テールズ』評以前には「印象の統一」についての言及がなく、もっぱら「効果の統一」の語で作品の統一性が論じられていた。初出は 1835 年 12 月のデイカー『貴族と農夫の物語』評である。ここでは、デイカーほど巧みでない作家が自作に安易な結末を付けることによって「適切にも効果の統一と呼ばれてきた、不可欠の統一」を損なうという危険性が指摘されている (VIII, 75)。そして 1836 年 4 月にドレイクとハレックの詩について批評した際には、ハレックが一つの作品内に理想的な性質と滑稽な性質とをもちこむことによって「効果の統一」を失っていることが批判され (VIII, 310)、同年 6 月のボズ (ディケンズ) の短編集評では、「質屋」(“The Pawn-broker Shop”) が「効果の統一」のある作品として高く評価されている (IX, 47)。このように「効果の統一」という用語がかなり早い時期からポーの批評原理の一つになっていたことを、まず確認しておこう。

それでは「適切にも効果の統一と呼ばれてきた、不可欠の統一」と述べる際、ポーは何を典拠としていたのだろうか。ポー研究では一般に、その典拠をアウグスト・ヴィルヘルム・フォン・シュレーゲルの『劇芸術と文学についての講義』(*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*) の英訳版 17 章に求めている⁽⁶⁾。この章の前半では、「アリストテレスの三統一」と呼ばれる演劇上の規則が実際にはアリストテレスに由来しないことが論じられ、三統一が遵守されているフランス演劇が批判されている。その文脈

のなかでシュレーゲルは、フランスの新旧論争の近代派で知られるラ・モットが三統一とは別に「関心の統一 (Unity of interest)」を重視していたことを紹介している (Schlegel, 243) ⁽⁷⁾。この箇所がポーに影響を与えたと考えられているのである。たしかにこの用語はポーのいう「効果の統一」とは一致していない。だが1836年1月のシガニー夫人の詩集『ツィンツェンドルフ』評において、ポーはシガニー夫人の詩の「効果 (effect)」が「シュレーゲルによって適切にも『関心の統一ないし全体性 (the unity or totality of interest)』と名づけられたもの」に基づくと論じている (VIII, 126)。ポーがシュレーゲルの『劇芸術と文学についての講義』の英訳を読んでいることは1835年9月のエウリピデス論 (VIII, 43-47) から明らかであり ⁽⁸⁾、ポーの「効果の統一」論がシュレーゲルの記述に刺激されたものであることはほぼ間違いないといえよう。

しかしシュレーゲルにとって、ラ・モットの「関心の統一 (l'unité d'intérêt)」は派生的な問題にすぎない。『劇芸術と文学についての講義』では「関心の統一」についてごく簡単に言及された後、演劇に必要な統一が「一にして全」なる有機的統一であることへと論が移行し、外的規則によって作品に統一を求めるべきではないと論じられていく (Schlegel, 243ff.)。これに対しポーは、「統一」の問題をあくまでも享受者に対する効果の問題としてとらえている。したがってポーは、シュレーゲルを媒介としつつ、むしろラ・モットの問題意識を継承したのだと考えるべきだろう ⁽⁹⁾。

だがここでポーが「関心の統一」を「効果の統一」や「印象の統一」と言い換えていることにも注意しておきたい。「関心」は、作品の内容や登場人物に対して喚起される共感であり、享受者を作品内にいざなう契機として考えることができる。これに対し「効果」や「印象」は、具体的な作品内容や人物に対して喚起されるとは限らない。ただ享受者の心を刺激し、高揚させることだけが問題にされるのであり、享受者を作品の内にいざなうというよりも、むしろ享受者を作品によって刺激することに、その意義が見出されるのだといえよう。すでに述べたように、ポーは作品の制作過程において、内容よりも効果や印象について優先的に斟酌すべきだと主張していた。このような主張は、作品内容と切り離して考えることのできぬ「関心」という概念からは生じがたい発想である。具体的な内容よりも効果や印象を優先するというポーの主張は、「関心の統一」を「効果の統一」ないし「印象の統一」ととらえ直すことから生じたのだといえよう。

c. 作品の長さ

続いて「構成の哲学」では、作品の長さ、行数が検討されることになる。というのも、

「詩が詩であるのは魂を高揚させて激しく興奮させる限りにおいて」であるが、「激しい興奮は心理の必然によって束の間のものであるゆえ、長すぎる詩は「効果の統一」ないし「印象の統一」を欠くものになってしまうからである (XIV, 196)。我々は長い作品を読んでいるとき、日常の雑事に気を取られて集中力を失ってしまうことが多いものである。このように集中力を維持できないような長い作品が、その長さゆえに批判されるのだといえよう。また一方、あまりにも短すぎる詩は印象の希薄なものとなってしまうため、適度な長さが保たれなくてはならない (197)。こうした理由で、作品の行数が100行前後に設定されたというのである (197)。実際、「大鴉」は全体で108行あり、上述の条件を満たす作品に仕上がっている。

作品の長さに関するこのような主張もまた、以前からポーが論じていた問題のひとつである。すでに論じたように、ポーはbで挙げた『ツィンツェンドルフ』評のなかで長い詩を批判し、シガニー夫人の詩のような短い作品のほうが「シュレーゲルによって適切にも『関心の統一ないし全体性』と名づけられたもの」を保ちやすいと論じている (VIII, 126) ⁽¹⁰⁾。またbで挙げたホーソンの『トゥワイス・トールド・テールズ』評においても、「長い詩」という存在自体がそもそも撞着的であり、叙事詩は一般に芸術として不完全だとさえ論じられている (XI, 107) ⁽¹¹⁾。さらにここでは、作品が短かすぎることも批判されている (107) ⁽¹²⁾。作品の長さに関する「構成の哲学」の主張がこうした背景からなされていることは明らかだろう ⁽¹³⁾。

d. 唯美主義

それではいかなる効果ないし印象が求められるべきなのだろうか。「構成の哲学」では、「美こそ詩の唯一の正当な領域である」と論じられ (XIV, 197)、その効果ないし印象が美的であるべきことが強調されている。詩の目的は魂 (soul) を高揚させる「美 (Beauty)」にあるのであって、知性 (intellect) を満足させる「真実 (Truth)」や、心情 (heart) を興奮させる「情念 (Passion)」にあるわけではない (197-198)。「真実」や「情念」が詩の中に入り込んではいならないというわけではないが、「真実」の要求する正確さ (precision) や「情念」の要求する粗野 (homeliness) は「美」とは無縁のものであり、むしろ散文小説にふさわしいものだといえるのである (197-198)。いわば美的統一性を妨げない限りにおいて、「真実」や「情念」が詩に含まれることが許されるのだといえよう。

こうした主張もまた、以前からポーの著作に示されてきた思想に基づいている。1842年3月と4月に連続して発表された『ロングフェローのバラッド』評において、ポーは

「美」と「真実」、「道德」の区別を強調し、詩の目的がもつばら「美」にあることを論じている (XI, 70-71)。この評論の主たる論旨は、道德的教化という目的を詩に負わせているロングフェローへの批判であり、「情念」については論じられていないが、「構成の哲学」にも示される唯美主義的な思想が顕著に示されたものだといえよう⁽¹⁴⁾。

1844年3月の『オライオン』評では、「詩と情念とは調和しない」と述べられ (XI, 255)、魂を高揚させることが情念とは無関係であることも論じられている。この主張は「構成の哲学」以後も「詩の原理」で繰り返されることになる (XIV, 275-276)。「構成の哲学」に示された唯美主義的見解もまた、こうしたポーの考え方に基づいたものと考えられよう。

e. 美とメランコリー

続いて「構成の哲学」では、美に最高の表現を与える「調子 (tone)」について検討され、「メランコリーがあらゆる詩の調子のうちで最も正当なものだ」と論じられている (XIV, 198)。この点に関する説明はきわめて短く、その論の理由が十分に示されているようには見えないのだが、この問題についてもポーは以前から言及している。ドレイクとハレックの詩に関する1836年4月の評論において、「ある種のメランコリーが、美のより高次の現れと不可分に結びついている」という考え方が広く知られていることに言及しているし (VIII, 296)、1842年2月のブレイナード評でも、その考え方に確かな根拠があることを認めている (XI, 24)。つまり美とメランコリーとの結びつきを詩にもりこむことは、一般に支持された考え方であり、ポー自身もその考え方を支持しているわけである。「構成の哲学」においてこの点に関する説明がきわめて短いのは、少なくとも当時の人々にはこの点について長々と説明する必要がないと思われたからであろう。

詩におけるメランコリーの問題に関連して特に注目しておきたいのが、1844年12月に発表されたウェルビー評である。ここでポーは、美しかった亡妻を想う寡夫を歌ったウェルビーの詩を取り上げ、激しい情熱を含むその詩が「調子」によって巧みに沈静化され、故人の美の記憶とメランコリーとが結びついていることを高く評価している (XI, 277-278)。つまり「悲しみ」という情動が粗野な「情念」として発散されるのではなく、「悲しみ」のかきたてる「幻想 (fancy)」によって逆に悲しみが薄れるような「詩的」な気分を、ウェルビーは「調子」を鎮めることによって見事に描き出しているというわけである (277)。そしてポーは、自作の詩「レノア」 (“Lenore,” 1831) もこうした詩的気分をつくりだすために創作されたのだと述べている (278)⁽¹⁵⁾。「構成の哲学」においてメランコリーと結びつく美が求められているのも、こうした特殊な詩的気分に対する

ポーの趣向を反映したものだと考えられよう⁽¹⁶⁾。

f. リフレイン

以上のように作品の長さ、効果、調子が設定されたうえで、「構成の哲学」では具体的な技法上の趣向について考察が進められる。そして広く用いられているリフレインの技法、すなわち同じ語句を繰り返し用いる技法が採用されることになる (XIV, 199)。一般にこの技法は、語の音とそれに伴う語の内容とが単純に繰り返されるだけであるが、ポーはこれに満足しない (199)。たしかに「快は同一性の感覚、反復の感覚からのみ引き出される」(199) ののであるが、同一語句の単なる繰り返しだけではどうしても「単調さ (monotone)」に陥ってしまうので、さらなる工夫が必要になるというのである。

「私は思念の単調さを絶えず変化させながら、音一般の単調さには固執することにした。つまりリフレイン自体はほとんど変化させず、リフレインの使用のヴァリエーションによって、絶えず新奇な効果 (novel effects) を産出しようとしたのだ。」(199)

このようにポーは、同一性に基づく快と単調さを破る新奇な効果との両立を求め、「ネヴァーモア (Nevermore [もはやなし])」という語が状況を変えて繰り返される工夫を構想したというのである (199-200)。

同一性と新奇性という対立する原理を両立させようとする試みは、「構成の哲学」の1ヶ月前、1846年3月の「マージナリア」(この随筆集は17回に分けて発表されている)のなかの、押韻 (rhyme) の技法について論じた一篇 (XVI, 84-87) にも見ることができる。ここでポーは、押韻の与える快が「均等性 (equality)」に依拠するのだと述べ、結晶体の観察から得られる快を例に挙げつつ、均等性が快の原理であることを主張する (84-85)⁽¹⁷⁾。しかし単に均等性を追求するだけでは、異様さ (strangeness)、意外性 (unexpectedness)、新奇性 (novelty)、独自性 (originality) といった別の美的要素が欠けてしまう (86)。つまりフランシス・ベーコンが「均衡において何らかの異様さをもたぬような精妙な美など存在しない」と述べているように、「均等性」だけでは美として十分ではないのである (85-86)⁽¹⁸⁾。それゆえ均等性と異様さや新奇性といった美的要素とを両立させる工夫が求められ、行末だけでなく行中の不均等な箇所にも押韻を施す技法が提唱されることになるのである (85-86)。

この押韻論が「構成の哲学」におけるリフレイン論と同じ論点に依拠していることは明らかだろう。実際、「構成の哲学」の後1848年に完成した詩論「韻文の原理」では、「均等性」がリズム、歩格、連、押韻、頭韻、リフレインなどの快の根元だと論じられてい

る (XIV, 218)。そしてこの「韻文の原理」でも、「均等性」に基づく制作に伴って生ずる「単調さ」が問題とされ、「繰り返しのたびに少しフレーズに変化をもたせて単調さを回避したり、(私が「大鴉」の中で試みたように) フレーズを保ちつつその適用を変える」といったリフレインの技法 (229) や、弱強格と強弱格のように時間的総和の等しい詩脚を時折混用する技法 (231) などが考えられていくのである⁽¹⁹⁾。「構成の哲学」で述べられていたリフレインの技法は、均等性と新奇性とを両立して美的効果を高めるための試みとして採用されたものだったといえよう。

ちなみに「構成の哲学」では、「ネヴァーモア」の語が選ばれた理由を三つ挙げている。第一の理由は、一語のほうに変化をもたせて繰り返すのに容易であること、第二の理由は、最も長く伸ばせる子音「r」と最も響きのよい母音「o」とを含んでいること、第三の理由は、本節eで考察されたようなメランコリーの効果をもつことである (XIV, 199-200)。この条件を満たすリフレインがポーの詩の中で用いられるのはこの「大鴉」だけなので、この語が選択された必然性がどのくらいあるのか、上記の説明の妥当性がどのくらいあるのかについては疑問が残る。だがここでも、ポーが内容よりも効果を優先するという方法論を一貫して示していることは確認できるだろう。こうして「ネヴァーモア」の語が選択されたあと、その語を不自然なく繰り返すために、オウム返しに言葉をしゃべる生き物を登場させることになり、オウムよりもメランコリックな調子にふさわしい大鴉が選ばれることになったのだという (200)。

g. 恋人の死を悼む男という主題

「構成の哲学」では、以上の過程を経てはじめて作品の主題が検討されることになる。そしてその際、美とメランコリーとの結びつきという要請から、美女の死という主題が選択され、その美女と死に別れた恋人にその主題を語らせることが決められている (XIV, 201)。恋人の死を悼む男が「ネヴァーモア」という語を繰り返す大鴉と言葉を交わすという作品の基本設定は、このような思考過程を経て定まったというのである。

恋人の死を悼む男という主題は、本節eで言及したウェルビーの詩の主題でもあった。その主題について、ポーはウェルビー評で、「独自性」のないありふれたものだと述べ、その短所を批判している (XI, 277)。しかしそれと同様の詩的気分を描いた作品として挙げた自作の詩「レノア」も、恋人の死を悼む男を主題とする作品である。したがって、「構成の哲学」における説明にどれほどの説得力があるのかはいささか疑問ながら、「大鴉」の制作の際も、そのありふれた主題を再び取り上げ、陳腐さという短所を他の要素

で克服しようとしたことは十分にありうると考えられよう。

h. 後ろからの制作

「構成の哲学」では、ここまでの思考過程を経たうえで、ようやく実際に筆をとって創作し始めたという (XIV, 202)。そして最初に手をつけられたのが、クライマックスの部分となす連である。本節 j で述べるように、後になってこの連の後にさらに二つの連が付加されることになるが、ポーの意識としては「この詩は終わりから始まったといっぴよい」(202) ののである。

このクライマックスの連の設定には、二つの利点があるとポーはいう。一つは結末を先に設定することによって、主人公の男の問いと大鴉による「ネヴァーモア」という答えとのヴァリエーションの変化を構想しやすくなることである(202)。この連において、男は大鴉に、来世で再び亡き恋人レノアに会えるだろうかと問う(202)。この問いこそ、女の死にうちひしがれた男の「心の奥底で情熱的に答えを求めている」最も切実な問いであり(202)、「ネヴァーモア(もはやなし)」としか答えない大鴉に問うてはならぬ最大の問いである。男がこのような問いを発してしまうのは、半ば自虐を楽しむような「錯乱的な悦び (phrenzied pleasure)」のせいなのだが(202)⁽²⁰⁾、そのような異常な心理状態を結末に設定することによって、その結末へと高まる先行段階が構成しやすくなるわけである⁽²¹⁾。そしてもう一つの利点は、連の形式を決定することによって韻律や歩格、連の長さや配列を設定できるという点である。ここでもポーは「新奇な効果」を求め、異なる歩格の行を結合して連を構成している。すなわち長短格の韻律で6行からなる連の1、3行目を8歩格、2、4、5行目を7歩格半、「ネヴァーモア」の語を含む6行目を3歩格半に設定したのである(203-204)。

さて作品を後ろから制作するという方法については、すでに本節 a で見たように、ゴドウィンの制作方法として肯定的に評価されていた。この方法が実際に「大鴉」の制作にも採用されたというわけであるが、この方法に対する評価もまた、以前からポーの論じていたものである。本節 a で挙げた『夜と朝』評では、作者のブルワー＝リットンが作品のプロットを一貫させるために「自らの本を逆向きに書くという手段に頼った」ことが高く評価されている(X, 117)。ブルワー＝リットンが実際にそのような方法で執筆したという証拠がそこに示されているわけではないが、ポーはそのストーリーを分析し、作者が結末部分を書いてからその結末に無理なく至るよう人物や事件を設定していった過程をそれらしく「再現」してみせている(117-118)。その解釈が適切なのか否かは判

断しがたいものの、ポーがプロットの一貫性のために後ろからの制作という方法を高く評価していることだけは確認できるだろう。

i. 舞台設定

以上のように作品の大枠が決定された後、作品内の具体的な出来事について構想されるようになる。ポーはまず最初に、作品の舞台となる場所について考察し、「孤立した事件の効果のためには、空間の限定が絶対に必要だ」という考え方、および作品を美的にする要請に基づいて、舞台を高価な家具のある部屋に設定する (XIV, 204)。そうすると当然、大鴉は窓から部屋に入ってくることになるわけだが、その大鴉の正体をすぐには明かさず、窓を打つのが恋人の靈魂なのかと思わせるような「効果」を出すために、場面が夜に設定されたという (204-205)。そして作品内にコントラストの「効果」をもたらすために、静かな室内と嵐の戸外、真っ黒な大鴉とそれの止まる白い大理石製の彫像、大鴉の当初の滑稽な様子と後の厳粛な様子とがそれぞれ対比的に設定されていくのである (205-206)。こうした具体的な技法は「大鴉」のみに関わるものであり、他のポーの著作との関連を指摘することはできないが⁽²²⁾、「効果」のために作品内容が構想されていくという制作理念がここでも一貫していることは確認できよう。

以上の作業を経て「大鴉」はほぼ完成することになる。ポー自身の叙述に従って、ここまでの段階で仕上がった作品の梗概を確認しておこう。

『ネヴァーモア』なる一語をそらで言えるようになって飼い主の保護から逃れてきた一羽の大鴉が、夜半の嵐の猛威をくぐり抜け、まだ灯りのともっている窓へ、すなわち読書にひたりつつ亡き恋人を夢想している学者の窓へと追い立てられてくる。鳥の羽ばたきを聞いて窓を開けると、鳥は学者の手の届かない一番手頃な場所にとまる。学者は不意の出来事と訪問者の異様な振る舞いに興味を抱き、返事をするとは思わぬまま戯れに名を尋ねる。尋ねられた大鴉はおきまりのことばで『ネヴァーモア』と答えるが、この一語は学者の憂鬱な心に直ちに反響する。これをきっかけに思い出したことを彼が思わず声高に口にすると、鳥が繰り返し『ネヴァーモア』と答えるので、彼はますます愕然とする。そこで学者は事態を推測するのだが、すでに説明したように、自虐を求める人間的渴望から、また一部分は迷信から、彼、この恋する男は、『ネヴァーモア』という予期された答えを通じて悲哀の最大の悦楽を与えてくれるような、そんな問いを次々に発することになる。この自虐への耽溺が極点に達したところで、物語は、私が第一のあるいは明白な局面と呼んだかたちで、自然な終結を迎えるのである。」(206-207)

j. 意味の底流

さてこのように作品の大筋が定まった後、「構成の哲学」では、このような話の流れにある程度の「暗示性 (suggestiveness)」、すなわち意味の「底流 (under-current)」がないと堅苦しさを露骨さが残ってしまうと反省が加えられる (XIV, 207)。そして、「この心からおまえのくちばしを抜き去り、私の戸からおまえのその姿を消してしまえ」という文章を含む二連が末尾に付け加えられることになる (208)。そうすることによって、今まで物理的に存在するものとして描写されてきた大鴉が、じつは語り手の心に生じた「悲しみと、尽きせぬ想い出の象徴」なのではないかという印象を与えることができるというわけである (207-208)。このように作品にとらえがたい暗示性を与え、ようやく「大鴉」が完成したのだという。

作品に暗示性ないし意味の底流をもちこむ技法についても、ポーは以前から繰り返し論じていた。まず1839年9月にフケーの小説『ウンディーネ』を批評する際、ポーはその作品が表面的な物語の背後に「意味の神秘性ないし底流 (a mystic or under current of meaning)」があることを指摘している (X, 35) ⁽²³⁾。この意味の底流をもつことによってイメージが深まり、作品が豊かになると評価されるわけである。同様に1840年1月のトマス・ムーア「アルシフロン」評でも、表面的な意味の流れの下に暗示的な (suggestive) 意味がある『ウンディーネ』などの作品が高く評価されている (X, 65-66) ⁽²⁴⁾。

『ウンディーネ』評において、意味の底流とは、作者の女性観や結婚観のような具体的に説明できる潜在的な意味のことだった (X, 35-37)。だが1842年3月と4月に連続して発表された『ロングフェローのバラッド』評では、意味の底流が表立って現れることが厳しく批判されるようになる。すなわち、本節dで述べたように、ロングフェローは詩に教訓性を取り込もうとしていたのであるが、その教訓性があくまでも意味の底流に留まり、「シュレーゲルによって適切にも『関心の統一ないし全体性』と呼ばれたもの」を妨げないようにしなければ、「悪しき効果」となってしまうというのである (XI, 79)。とらえがたい暗示的意味を作品内に取り入れるべきだという「構成の哲学」の主張は、こうした問題意識に基づくものだと考えられよう。

第2節 「構成の哲学」における瞞着——イマジネーション論の隠蔽

以上の考察からも明らかなように、「構成の哲学」に示された論点の多くは、ポーの批評活動のなかで醸成されたものであり、詩作に対する真摯な思索に裏打ちされたもので

ある。それゆえ「大鴉」にポーの詩論が生かされていることは十分に考えられよう。しかし「大鴉」にポー自身の詩論が反映されているとしても、実際に「構成の哲学」に記されたとおりの手順で「大鴉」が制作されたと結論づけるわけにはいかない。序でも述べたように、作品の構想がディケンズの『バーナビー・ラッジ』などから得られたものである可能性は否定しきれないし、またリフレインの技巧への関心から構想が発展していった可能性もある。いずれにせよ、「大鴉」が「構成の哲学」に記されたような着実な制作過程を経て制作されたとは考えにくく、むしろ様々な試行錯誤を経て完成されたのではないかという疑いは払拭しきれないだろう。それゆえ「構成の哲学」は、「大鴉」の実際の制作過程を説明するものではなく、むしろ「大鴉」の制作の後に、自らの詩論を集約的に表明する手段としてでっちあげられたものである可能性も否定しきれないのである。

ここで問題となるのは、「大鴉」の構成の内に「何も偶然や直観に帰しうるものがなく、数学的問題 (a mathematical problem) の正確さと厳密な帰結でもって、一步一步完成へと進んでいった」(XIV, 195) という主張である。この問題について考えるうえで特に注目すべきことは、ポーが作品にただ「効果の統一」を求めるのみならず、「新奇性」を求めていたことである。すでに見てきたように、「構成の哲学」の場合は、主題に独自性がないという短所をリフレインや歩格の新奇な効果によって払拭し、統一性を保ちつつ新奇な効果を獲得したのだった。しかしそもそも新奇性は当初から意図的に算出できるものなのだろうか。むしろ新奇性は、当初の意図を越えることによって、つまり何らかの偶然的、直感的な契機を経てはじめて得られるものではないだろうか。本節ではこうした観点から、「構成の哲学」では表明されなかったポーの詩論を追ってみたい。

まず前節jで挙げた「アルシフロン」評を見てみよう。ここでは次のように論が展開されている。人間の心は無から何かを想像する (imagine) ことはできない。この世に存在しないグリフィンのような存在を想像する場合でも、実際には感覚的経験を経て獲得された既存の観念 (鷲の頭部と鉤爪、ライオンの胴と下肢) を結合して想像しているにすぎない。それゆえいかに新奇な構想であっても、その構想は単に普通でない結合に基づいていると考えられる。イギリスの詩人コウルリッジは「ファンシーは結合し、イマジネーションは創造する (the fancy combines, the imagination creates)」と言っているが、ファンシーもイマジネーションも無から存在を「創造」するわけではないので、両者にさほど違いはない (X, 61-62)。ただイマジネーションの所産が「意味の底流」のある理想的な作品であるという点において、ファンシーの所産とは異なるだけなのだ (65)。

このように「アルシフロン」評の段階では、詩人のイマジネーションによる新奇な構想が無から生じるわけではないことに論の力点が置かれているが、その後、1842年3月と4月の『ロングフェローのバラッド』評では、無からの創造ではないにせよ結合作用によって新奇な構想が生じること自体が注目されるようになる。前節dとjで述べたように、ポーはこの評論で、詩の目的が真実や道徳にあるのではなくもっぱら美にあることを論じ、道徳的要素が表立つような教訓詩を効果の統一のない詩として批判していた。じつはこのときポーが詩の目的としていた「美」とは、地上世界の事物に宿るような美のことではない。この評論によれば、詩人は地上的事象を再現するだけでは満足できず、むしろ靈感によって与えられる「天上の美 (beauty above)」を何とか作品化しようと躍起になるものだという。しかしどんなに努力しても、詩人はその天上の美そのものを作品化することはできない。それゆえ詩人は天上の美にできるだけ近づくために、「諸々の事物や思念」を「結合」して、心の渇きを癒すのだという (XI, 71-72) ⁽²⁵⁾。つまり詩人が靈感を受けること自体は肯定されるものの、そこで享受された「天上の美」がそのまま作品化される可能性は否定されるのである。したがってその「天上の美」の超越性に近づくためには、新奇性を産出しようとするイマジネーションを駆使せねばならない。たしかにイマジネーションは詩人の意図によって発動されるものではあるが、その意図を越えた新奇な結果の産出がイマジネーションに期待されているわけである。

天上の美への渴望とそれを癒すための新奇な結合については、dで挙げた『オリオン』評でも論じられている (XI, 255-256)。つまり美は魂を高揚させるものであり、情念や知性、道徳感情とは無関係だとポーが述べる時、その美が地上的な生を送る人間の手には届かぬものであり、少しでもそれに近い美を産出するためには詩人が悪戦苦闘を余儀なくされることが前提とされているのである。いわば何の迷いもなくすべて意図と計算によって詩が構成されるとは、ポー自身も考えていないのだといえよう。

「大鴉」の発表とほぼ同時期、1845年1月18日のウィリス評では、先に見た「アルシフロン」評の論旨が繰り返された後、イマジネーションの作用が、化学的結合によって化合物を産出する化学変化に喩えられている (XII, 38-39)。つまりどちらの場合も、結合作用によってもとの素材にはなかった新奇性が生じるというわけである。そしてイマジネーションはその結合作用によって、「今までにこうした結合が想像されなかったのはなぜなのか」と自問せずにおれないほど統一性のある美を産出するのだという (39)。いわば詩人は化学者のように、結合する詩句の潜在性を吟味し、生じるであろう詩句の「化学変化」をある程度予想しつつ、詩句を結合して予想を超える美的効果を産出していく

わけである (39)。

以上のことから明らかなように、ポーにとって、新奇な統一的効果のある作品はイマジネーションによってこそ産出可能なのであり、緻密な計算のみによって着実に組み立てられるものではない。たしかにイマジネーションによる詩作は、靈感のままに詩をつくるような制作とは異なり、知的な作業だといえよう。しかしこの「化学的」な作業は、「構成の哲学」で標榜されていたような「数学的」な作業とは似て非なるものである。すなわちイマジネーションによる詩作では、意図的に為されながらも、その素材の潜在的性質によってその意図を越える結果が期待されているわけである。新奇性の産出のための「化学的」な試行錯誤について語らず、あたかもすべての作業が意図と計算とに基づいて「数学的」に為されたかのように語ることにこそ、「構成の哲学」の瞞着があるのだといえよう。いわば実際の詩作において、偶然的契機が廃棄されることはないのである。

最後に、ポーが「数学」についていかなる考えをもっていたかについて検討しよう。1845年の短編小説「盗まれた手紙」において、難事件を解決する主人公デュバンは、最高度に厳密で知的な思考と一般に考えられている「数学」が単に形式と数量に関する範囲内においてしか有効でないことを指摘している (VI, 44)。数学の公理が化学には通用しないように、数学はその適用範囲を越えて普遍的に真理を追究するような学問ではないというのである (44-45)。そしてデュバンは、単に数学者であるのみならず詩人でもある犯人が、数学のように厳密な方法で綿密に事件を捜査する警察をいかに欺いたかを推理し、警察には思いもよらぬ予想外の観点から事件を解決してみせるのである。ポーがこの小説の作品構想を立てるとき、「数学」的思考方法がその適応範囲を越えて普遍的に有効なわけではなく、むしろその限界を越えて効力を発揮する詩人の発想力を高く評価していたのだと考えられよう⁽²⁶⁾。そのポーが一年後の「構成の哲学」で自己の詩作方法を「数学的」と称するとき、そこに瞞着が含まれることは明白である。いわばポーは「構成の哲学」において、新奇な美を求める苦闘やイマジネーション論についてはあえて言及せず、あたかもすべて計算によって制作されたかのように論じてみせたわけである。

結局のところ、「大鴉」が実際にどのように構想され、制作されていったのか、確実なことは何もわからない。しかし以上の考察をふまえるならば、おそらく「構成の哲学」で述べられていたような着実な手順を踏んで制作されたわけではないと考えられよう。たしかに第1節で検討した個々の点において、「構成の哲学」は、ポーの真摯な思想を反映するものである。それゆえ「大鴉」の制作の際に、自覚的にであれ無自覚的にであれ、

それらの思想が応用されたことは十分に考えられよう。だが作品に求められる新奇な効果は、「数学的」な手順によっては獲得されえず、いわば「天上の美」を求める試行錯誤によって模索するより手だてはない。「構成の哲学」はその試行錯誤の過程をあえて隠蔽し、制作の意図的な側面を強調してみせた詩論だと考えるべきだろう。

第2章 詩的イマジネーション論の形成過程

前章で見たように、ポーの詩論の中でもよく知られている「構成の哲学」にはイマジネーション論がまったく反映されておらず、むしろそれと対立するような論旨となっていた。そうした瞞着のために、ポーが「数学的」な方法による詩作を提唱していたというように誤解され、彼のイマジネーション論が十分に理解されてこなかったように思われる。本章では、看過されがちな彼のイマジネーション論をより詳細に検討し、その理論が確立していく過程を四段階に分けてまとめてみたい⁽¹⁾。

第1節 ドレイク・ハレック評

ポーは1836年4月に、ジョゼフ・ロドマン・ドレイクとフィッツ・グリーン・ハレックという二人のアメリカ詩人の作品を批評し、その論述を通じてポー自身のイマジネーション論を提示している (VIII, 275-318)。ポーのイマジネーション論としては、この論文 (本章ではドレイク・ハレック評と呼ぶことにする) が最も初期の論考だといえるだろう。この論文には、当時流行していた骨相学 (phrenology) の影響も顕著であり、単純には翻訳しにくい骨相学用語が頻繁に用いられているのだが、そうした思想的背景や専門用語については後で解説することにして、まずポー自身の論述を追うことにしよう。

この論文におけるイマジネーション論を理解するためには、まず「理想性の能力 (faculty of Ideality)」に関するポーの主張をふまえなければならない。ポーによるとこの能力は、諸事物の「美 (the beautiful) や崇高 (the sublime)、神秘 (the mystical)」をとらえるのに不可欠な感性的能力だという (282)。この能力によってこそ、人間は地上界の様々な自然物や天上界の星々に対して、愛と賞賛の念を抱くというのである (VIII, 282)。いわばこの「理想性の能力」とは、諸事物を理想的なものとしてとらえる能力だといえよう。またこの心的能力は諸事物に対して抱く「詩的感情 (sentiment of Poesy / Poetic Sentiment)」でもあり (282, 284, 293)、詩人はこの「詩的感情」を言語化することによって詩をつくるのである (284)。そしてポーは、こうした詩的感情が詩人に特有のものではなく、神によって万人に付与されたものだと主張する (284)。したがって詩人としての優劣は、詩的感情の有無によって決定されるのではなく、自己の詩的感情をいかに効果的に言語化し、鑑賞者の詩的感情に訴えかけるかという詩作の能力によって決定されることになる (284)。つまりたとえ「理想性の能力」に優れ、諸事物に対して

詩的感情を抱くことができようとも、言語化の方法に巧みでなければ優れた詩を制作することはできないというのである。したがって優れた詩を制作するためには、「詩的感情」としての「理想性の能力」とは別に、詩句を巧みに構成する知的能力が必要とされることになる。こうした観点から、ポーは詩作に活用される知的能力として「対照性 (Comparison) の能力」と「因果性 (Causality) の能力」を挙げ、それぞれの能力によって制作される詩のありかたを比較している (284ff.)。ここでいう「対照性の能力」とは、比喩的に詩句を配置する能力のことである (295)。この能力は詩作に必要な能力ではあるが (285)、この能力だけに基づいて詩句を羅列する場合、描写される諸事物には作品に描写されるべき必然的な存在理由がなく、またそれらの構成も散漫なものになるという (293-295)。こうした欠陥を補う能力として重視されるのが、「因果性の能力」である。この能力は「理想性の能力」に強く訴えかけるような優れた詩を制作する際に用いられるとされ (284-285)、前述の「対照性の能力」と対比して考えるなら、諸事物を詩句によって緊密に構成し、他の語句に置き換えることのできないような因果的統一性を産出する能力として理解することができよう。

ここで用いられている「理想性」、「対照性」および「因果性」という語は、骨相学の用語として理解されねばならない。ガル (Franz Joseph Gall) が提唱しシュプルツハイム (Johann Gasper Spurzheim) が発展的に継承した骨相学では、大脳皮質が 35 箇所の部分に分類され、各部分の機能に応じて人間の心的特性も「理想性」や「対照性」、「因果性」などの 35 種類に分類されている^④。そして大脳皮質のどの部分がより発達しているかによって、個人の能力や気質が特徴づけられているというのである。さらにシュプルツハイムは、その大脳皮質の発達の仕方が大脳を覆う頭蓋骨の発達の仕方とも相関関係を持ち、それゆえ外見的な頭部の形状からその人の能力や気質を判定することができると主張していた。この骨相学は 19 世紀前半の西洋において、アメリカでは特に 1830 年代以降に流行した科学であり、この骨相学を信頼すべき学問と見なしたポーは、ドレイク・ハレック評を公表する前の月に、骨相学の重要性を論じている (252-255)。この論評のなかで特に注目すべきことは、ポー自身が骨相学による心的特性の分類に関心を示し、煩瑣をいとわずそのすべてを列挙している点である。その分類によれば、35 種類の心的特性はまず「本能的性向および感情」と「知的能力」との 2 項に分類され、さらに前者は 6 項に、後者は 4 項に下位分類されている。その結果「理想性」は「本能的性向および感情」のうちの「イマジナティヴな能力」に、「対照性」と「因果性」はともに「知的能力」のうちの「反省的能力」に属することになるのである (253-254)。ドレイク・ハ

レック評において、心的特性が感情的な側面と知性的な側面とに区別されている点、詩的感情としての「理想性」の能力が詩人のみならず万人に生来的に付与されたものと考えられている点、さらに「対照性」と「因果性」が知的能力として比較されている点は、骨相学思想の観点から理解されるべきであろう⁽³⁾。

ドレイク・ハレック評におけるイマジネーション論も、こうした骨相学の思想を基盤としている。既に触れたように骨相学では「理想性」が「イマジナティブな能力」として分類されるのだが、ポーもまた「理想性」の語を「イマジネーション」とほぼ同義のものとして理解しているのである(283, 295)。すなわちこの時期のポーにとって「イマジネーション」とは、諸事物を理想的なものとしてとらえる詩的感情のことであり、それゆえ「因果性の能力」によって構成された詩の魅力を感じ取る能力でもあったのだ(284)。当時のポーが「イマジネーション」を詩の鑑賞の際に用いられる能力と見なし、決して詩の制作の際に用いられる能力とは考えていなかったことは、後のポーの思想には見られない主張として注目されよう。

一方ドレイク・ハレック評におけるイマジネーション論には、こうした骨相学思想とは異質の思想も入り混じっている。次節で論じるようにポーの詩論「アルシフロン」評では、コウルリッジが「ファンシーは結合し、イマジネーションは創造する」と論じていたことに言及されるのだが(X, 61)、そのコウルリッジと同様の主張がドレイク・ハレック評にも示されているのである。すなわち「理想性の能力」たる「イマジネーション」には創造的性質があり(VIII, 283)、一方「結合力」を有する「ファンシー」が「対照性の能力」の主要な構成要素となっているというのだ(295)。コウルリッジ流のファンシーを骨相学的な「対照性の能力」と結び付けるポーの発想については、比較的容易に理解することができるだろう。コウルリッジは、詩作における創造的なイマジネーションが素材を「理想化することと統一すること(to idealize and to unity)」のために行使されるのに対し、ファンシーが観念連合によって選択、結合された諸観念の再現にすぎないと考えていたのであるが(Coleridge, 202)、このファンシー概念が、「理想性」に到達することなく詩句を結合するという「対照性の能力」概念と共鳴するわけである。しかしコウルリッジ流のイマジネーション論を骨相学的コンテキストと結び付けようとするポーの論述は、論理的に整合しているとは言い難い。というのも、コウルリッジの場合はイマジネーションを詩作の際に用いられる能力として考察し、それゆえ「創造的」というイマジネーションの性質も詩の制作のありかたを示すものとして一応の理解が可能であるのに対し、ポーがここで論じるイマジネーションは、既に述べたように、優れ

た詩の鑑賞に際して用いられる能力であって、そこに創造性の問題がいかに関与するのか不明瞭だからである。ポーはここで、神のイマジネーションが無からの創造を可能にするのに対し人間のイマジネーションは既に存在するものしか創造できないとも述べているが(283)、「理想性の能力」としての人間のイマジネーションが実際に何をどのように創造するのか、また無からの創造ではないイマジネーションの働きがなぜ「創造」と呼ばれうるのかについては何も論じていない。おそらくポーは「理想化」ないし「理想性」という概念をめぐるコウルリッジのイマジネーション論と骨相学思想との間に接点を認め、その二つの思想の総合を試みたのであろうが、「理想性の能力」が詩的制作とは無関係である以上、それらの思想は論理的に整合しないのである。この問題をいかに解決するのかということが、ポーの詩論の次の課題となるのである。

第2節 「アルシフロン」評

1840年1月、ポーはトマス・ムーアの詩「アルシフロン」に関する評論を発表し、新たな詩論を提示している。この評論においてポーは、イマジネーションをファンシーと同様に詩の制作の際に用いられる能力と見なして、骨相学に基づくイマジネーション論を退けている。そしてさらに、イマジネーションとファンシーとのいずれにも創造性と結合作用を認めることによってコウルリッジの思想からも距離をとることになるのだが、こうした思考の転換は、以下に示すように「創造」という概念の見直しに基づいていると考えられる。

ドレイク・ハレック評でも主張されていたように、神ならぬ人間には無からの創造が不可能であるとポーは考えていた。その考え方はこの「アルシフロン」評にも受け継がれ、ここでも「人間の心は実際に存在したことの無いものを想像する (*imagine*) ことはできない」と明言されている (X, 62)。しかしその一方で、現実には存在しないと思われるような「新奇な着想 (*novel conception*)」が人間のイマジネーションによって産出されうることも、ポーは認めている (62)。それではそのような新奇な着想はいかにして想像されうるのだろうか。ポーは想像上の存在であるグリフィンを例にとり、現実には存在しない想像的所産さえ実際には無から想像されたものではないことを次のように述べている。

「我々はグリフィンを想像することができるではないか、そしてグリフィンなるものは存在しないではないか、と言われるかもしれない。たしかにグリフィンは存在しない。

だがその構成部分は存在しているのだ。」(62)

ここで論じられているように、たしかにグリフィン自体は現実世界には存在せず、人間のイマジネーションによって新たに産出されたものである。しかしそのグリフィンの頭部や翼、前脚は現実存在する鷲の身体器官にすぎず、またその胴体と後脚も既存のライオンの身体器官にすぎないというのである。こうした見地から、ポーは、人間のイマジネーションによって無から創造されたように見える「あらゆる新奇な着想」が、単に普通でない「結合 (combination)」の所産であると断定するのである (62)。

こうしてポーは、今までファンシーのみに認めていた結合作用をイマジネーションにも認め、既存の事象の結合によって「新奇な着想」を産出する能力としてイマジネーションを規定するようになった⁴⁾。そして神による無からの創造とは明確に区別されつつなお、今までになかったような「新奇な着想」を産出するという意味において、人間のイマジネーションにも創造的性質が認められるのである (61-62)。既存の事物の結合による「創造」ということにイマジネーションの機能を認める考え方は、この後も生涯にわたってポーの詩論の核となるものとして注目することができるだろう⁵⁾。

以上の考察によって、ドレイク・ハレック評においては曖昧だった「創造」概念は明確になったといえよう。しかし結合による創造という考え方は、逆にドレイク・ハレック評の中心的な論点である詩の優劣論の説得力を弱めるものでもあった。前節でも述べたように、ドレイク・ハレック評においては、詩句の単なる結合によって制作される詩がファンシーの所産として批判され、その一方で因果的統一性のある詩がイマジネーションに訴えかける理想的な作品として賞賛されていた。だが「アルシフロン」評のように結合と創造との二つの作用を連続したものと理解するならば、イマジネーションとファンシーとの区別が不明瞭になり、それらの概念を用いて論じられていた詩の優劣論も説得力を失ってしまうのである。そのため、なおもイマジネーションとファンシーの概念を用いて詩の優劣を論じようとするならば、結合性や創造性とは異なる新たな評価基準が提示されねばならないということになる。

「アルシフロン」評ではドレイク・ハレック評における詩の優劣論を受け継いで、なおもイマジネーションに基づいて制作される詩を「理想的 (ideal)」なものとし、ファンシーに基づく詩をより低次の作品と見なす立場を保っている。そしてその判断に際して新たに注目されるのが、「神秘性 (mystic)」という概念である。既に前節でも軽く触れたように、ドレイク・ハレック評において、ポーは「美」と「崇高」(あるいは「尊厳さ [the august]」) とともに「神秘 (the mystical)」を「理想性」の要素と見なしていた

(VIII, 282, 301)。その考え方は「アルシフロン」評においても受け継がれるのだが (X, 65)、今回は特にその「神秘」が重要なものと見なされ、「神秘性」が詩の優劣を評価する際の基準として重視されるようになるのである。「アルシフロン」評によると、詩における「神秘性」とは具体的には暗示的効果を意味するものであり、それはイマジネーションによる詩にのみ認められるものだという (X, 65-66)。つまりイマジネーションによって制作された詩には、表面的な意味の底流として暗示的に第二の意味が示されるのに対し、ファンシーによる詩には表面的意味しか示されていないというのである。詩の暗示的効果に対するこのような賞賛はドレイク・ハレック評にもわずかに見ることができるのだが (VIII, 302-303)、その主張は中心的な主題である詩の因果的統一性の論旨とは直接的に結びついてはいえず、むしろ派生的な説明に留まるものだった。しかし創造性と結合性との区別に基づくドレイク・ハレック評の論が破綻した結果、詩の暗示的効果をめぐる問題が特に注目されるようになるのである。

以上のようにポーは、「アルシフロン」評において「イマジネーション」概念を明確にし「神秘性」概念を強調することによって自らの詩論を刷新するのであるが、この論の転換が逆にドレイク・ハレック評における次の二つの論点を見失わせる結果を招くことにも注意しなければならない。

第一の論点は、詩作品における全体的統一性の問題である。前節で述べたようにドレイク・ハレック評では、「因果性の能力」の重要性を説くことによって、作品内に描かれる諸事象の因果的統一性を称揚する評価基準が明示されていた。しかし「アルシフロン」評においては、そうした統一性よりもむしろ「神秘性」が重視されるようになり、表層的意味と暗示的意味との二重構造が前提とされるようになるのである。作品の暗示的効果が必ずしも作品の統一的効果に抵触するとはいえないとしても、その統一的効果に関するドレイク・ハレック評の論旨が「アルシフロン」評において十分に検討されていないことは否定できない。

第二の論点は、美の享受に関する問題である。前節で述べたようにドレイク・ハレック評では、「理想性の能力」ないし「イマジネーション」によって理想的な美が享受され、その美を知的能力によって作品化するという詩作の過程が論じられていた。しかし「アルシフロン」評においては、「イマジネーション」が詩の制作の際に用いられる能力と規定されることによって、美的享受の側面に関する考察が欠落してしまい、制作の側面しか論じられなくなっているのである。そのため、ただ単に暗示的で新奇でありさえすれば「理想的」な作品となるかのように理解されざるをえないだろう。

この二つの論点の意義を改めて見直し、イマジネーション論と両立させることが、ポーの次の課題となるのである。

第3節 『ロングフェローのバラッド』評

1842年の3月と4月の二回に分けて、ヘンリー・ワズワース・ロングフェローのバラッドや詩に関して評論を発表した。この詩論の中心的な論点は、詩に道德性を求めるロングフェローの立場を批判し、詩において第一に求められるべきものが美にほかならないということにある。他の何よりもまず美的性質において詩の優劣を評価しようとする当時のポーの見解は、暗示的性質において詩の優劣を評価しようとしていた「アルシフロン」評の見解からの転換を示すものと考えられよう。実際この『ロングフェローのバラッド』評では、「アルシフロン」評においてポー自身が積極的に評価していた詩の暗示性が実はそれ自体として必ずしも高く評価されるべきものではないとして自己の詩論に修正を加え (XI, 79)、その論点から、ロングフェローが詩の底流として教訓的寓意を暗示させていることを批判している。すなわち「このように示唆された道德は、文自体の表面的な流れをさしおいて現われるときには、いつも悪しき効果となってしまふ」(79) というのである。したがって仮に詩が道德的性質を帯びるとしても、その道德性はあくまでも詩に付加された副次的なものでなければならず、詩作品全体の統一的効果が失われてはならない (67-68)⁶⁾。こうしてポーは、詩作品の統一的効果というドレイク・ハレック評の主要な論点を再び取り上げることになる。いわば詩人は美的効果をまず第一に尊重し、その効果を弱めるような要素を排除することによって作品に美的統一性を与えなければならないのである (78-79)。

詩の目的があくまでも美にあるということを強調するために、ポーは「最も明らかで直接的に認めることのできる区分」に従って人間の心的作用を三つに、すなわち人間を真理へと導く「純粹知性 (pure intellect)」、美へと導く「趣味 (taste)」、義務へと導く「道德感 (moral sense)」の三つに区分し⁷⁾、趣味に訴えかけるべき詩が本来的に真理や道德的義務とは無縁であることを明らかにしている (70-71)。というのも、真理の探究において要求される厳密さ、明瞭さ、正確さは詩においては重要なものではなく (69-71)、また道德的義務の要求する禁欲的節制も詩とは対極的なものだからである⁸⁾。こうしてポーは、詩の主たる目的が美であるという唯美主義的見解を明確にし、その思考基盤に基づいてイマジネーション論を練り直すことになるのだが、そのイマジネーション論につい

て論ずる前に、そもそも当時のポーがなぜこのような唯美主義的見解に傾いたのかについて考察してみたい。

『ロングフェローのバラッド』評が発表される前年、1841年8月に、ポーは「モノスとウナとの対話」という対話形式の短編小説を発表している。この小説は、人間としての生を終えて不死なる存在として天上界に生まれ変わった「モノス」と「ウナ」なる者が、地上の人間社会について、さらには死と再生について語り合うという内容の作品である。ここでも主たる語り手のモノスが「純粹知性」と「趣味」と「道德感」という区別について言及し、その「趣味」だけが、文明化とともに害されていく人間の知性を矯正し、「我々を、美へ、自然へ、そして生命へと徐々に引き戻し」うると述べている (IV, 203-204)。つまりこの小説における趣味の問題は、作品中で強調される文明批判とも密接に重なっているのである。語り手モノスは、人間社会について次のように語る。地上世界の人間の知性は「知識 (knowledge)」や「技術」によって毒されてしまい、自然を支配することに喜びを見出すようになった。その結果、人間の精神は「体系化、あるいは抽象化にとりつかれて」自然の摂理を見失ってしまい、その人間の功利主義的な考えに応じて、地上世界には「煤煙を吐く巨大な都市が数知れず勃興し」、「溶鉱炉の熱気を前にして緑葉は朽ち果て」てしまい、その結果「自然の麗しい容貌は、忌まわしい病に冒されたように歪んでしまった」のだという (202-205)。いわば明瞭さや正確さを重視する「知性」が皮相な技術的進歩に目を奪われたために、自然の摂理に従って生きる人間本来の生き方が見失われてしまったというのである。こうした文明社会の状況をふまえたうえで、その文明の疾患を是正するものとして「趣味」が見直されるわけである。そしてさらにモノスは、その趣味が「プラトンのいう純粹な觀照的精神や莊嚴な直観 (the pure contemplative spirit and majestic intuition of Plato)」と同一のものであると見なし (204)、趣味によってとらえられる美が単に自然界の美のような地上的な事象の美に限定されるものではなく、むしろ天上界の事象の美をも含むものであると主張している。いわば人間にとって趣味の復権は、死すべき存在としての自らの偏狭な思考を打破し、超越的なものへのまなざしを取り戻すためにぜひとも必要なことだというのである。当時のポーの思想における唯美主義的傾向は、文明社会の醜さやそれを生み出した人間の知性に対する批判に基づくものと考えられるだろう。

以上に述べた趣味に関するポーの思想は、むしろドレイク・ハレック評における「理想性の能力」や「イマジネーション」に関する思想に回帰するものといえるだろう。既に論じたように、理想的な美の享受とその言語化という詩作の過程を論ずるドレイク・

ハレック評の詩論は「アルシフロン」評において退けられたのだが、あらためて趣味が問題にされることによって、再び美的享受の側面が見直されるようになるのである。そしてその趣味にプラトニズム的な(少なくともプラトンの主張として理解されることの多い)直観の機能をも認めることによって、ドレイク・ハレック評における主張よりもさらに美の超越的性質が強調されることになるのである。

それでは、このように享受される超越的な美を、詩人はいかにして作品化すべきなのだろうか。『ロングフェローのパラッド』評では、身のまわりの地上的事象を再現するだけでは詩として不十分であり、詩人もそれに満足しきれずに癒しがたい渴望を覚えるものだと言われ、さらに次のように論じられている。

「この熱烈な渴望は、人間本性の不死なる本質に属している。それは人間の永遠の生の結果であり、また同時にそのしるしでもあるのだ。それは星を求める蛾の願いである。それは単に我々の前にある美の鑑賞ではない。それは天上の美に到達しようとする熱狂的な努力なのだ。それは来たるべき麗しさを予め思慮することである。そしてそれは現世の光景や音、情緒によっては満たされない情熱であり、それゆえ魂は創造における不毛な努力においてその熱情を鎮めようと躍起になるのだ。墓場の彼方にある美の予知的なエクスタシーに靈感を受け、時間に属する諸々の事物や思念どうしの結合の多様な新奇性によって、おそらくはまさにその要素が永遠性にのみ属するであろうあの麗しさの一端でも察知しようと悪戦苦闘するのである。」(XI, 71-72)

ここでポーは、地上の事象の美の再現によっては満足しきれない渴望を人間の不死性の問題と結びつけている。人間は死すべき身体の死後に不死なる存在へと生まれ変わり、その不死なる本性に応じた「天上の美」を享受することになるのだが、そうした来たるべき世界の美を「予知的なエクスタシー」によって享受し、生きながらにして懸命にその美を追い求めることが、詩人に課せられた使命なのである。しかし享受された「天上の美」を詩として作品化するためには、何らかの手段を講じなければならない。そこで注目されるのが、「時間」(つまり永遠界とは違って時間的な限界を受ける現世)に属する「諸々の事物や思念どうしの結合」によって「新奇性」を獲得しようとする方法である。ここで「新奇性」が重視されるのは、「天上の美」が既存の地上的な美とは一線を画すものであり、いまだかつて地上世界になかったような超越的な美に接近しうる可能性がただこの「新奇性」の産出のみにかかっているからだと考えられよう。結合作用に頼ることなく新奇なものを産出できない人間は、諸々の事物や思念の結合によって何とか「天上の美」に近づこうと悪戦苦闘するのである。

しかしその「天上の美」を求める憧れが「星を求める蛾の願い」にたとえられており、また「創造」によって「天上の美」に迫ろうとする人間の努力が「不毛」と見なされていることから理解できるように、「天上の美」が人間の努力によってそのまま作品化されえないと考えられていることも見逃してはならない。いわば享受された「天上の美」は人間の手によって再現できるものではなく、それゆえ詩人はせいぜいその印象に近いものを新たに創造することしかできないのである。ここには詩作の限界に対するポーの自覚が明確に示されているといえよう。こうした詩作の限界を認めたくえて、ポーは詩を成り立たせる要素を二つに整理し直して、次のように論をまとめている。

「その第一の要素は、天上の美、すなわち地上の形態のいかなる配置によっても魂に与えることのできない美、おそらくはこれらの形態のいかなる結合によっても十分には産出することのできない美への渴望である。第二の要素は、新奇な結合 (*novel combination*) によってこの渴望を満たそうとする試みである。(中略) こうして我々は、新奇性、独自性、発想 (*invention*)、イマジネーション、そして美の創造が詩の本質だと明確に推論する。」(73)

「新奇な結合」によって詩を「創造」する能力がここで「イマジネーション」とも呼ばれていることから明らかなように、この『ロングフェローのバラッド』評における詩の制作論は、「アルシフロン」評のイマジネーション論を発展させたものと考えられる。いわば「アルシフロン」評において単なる技法論として論じられていた「イマジネーション」は、「モノスとウナとの対話」における趣味に関する議論と結びつき、天上の美を目指して行使される創造的能力として見直されることになったのである⁹⁾。

こうしたイマジネーション論の刷新は、今まで「イマジネーション」と対にして考察されてきた「ファンシー」概念の見直しを迫るものでもあった。つまり詩作品における「神秘性」の有無によって詩作の能力としてのイマジネーションとファンシーとを区別しようというような考え方はもはや成り立たず、イマジネーションと同様にファンシーもまた新たに概念規定されねばならなくなるのである。『ロングフェローのバラッド』評ではその「ファンシー」に関する論述がまったくなされていないのだが、当時のポーが「ファンシー」をいかなるものと理解していたのかについては、同時期のポーの著作から窺い知ることができる。『ロングフェローのバラッド』評と同じ1842年に発表された短編小説「エレオノーラ」の冒頭部には、次のような文章を見ることができる。

「私はファンシーの力強さと熱情の激しさで有名な家系の出身である。人は私を狂人と呼ぶが、狂気が最も高遠な知性であるのかどうか、光輝あるものの多くが、あるいは深

遠なものすべてが思考の疾患から生じたものなのか、それとも一般的な知性を代償にして高められた心の気分から生じたものなのか、という問題は、いまだ解決されていない。白昼夢を見る人は、夜にしか夢を見ない人にはとらえられない多くのものを認識する。彼らはぼんやりした幻影のなかで永遠を瞥見する (obtain glimpses of eternity)。そして目覚めたとき、自分が大変な秘密の瀬戸際にいたことに気づいて慄然とするのだ。そのわずかな知覚において、彼らは善に属する英知のいくらかを学び、そして悪に属する単なる知識 (knowledge) 以上のものを学ぶのである。」(IV, 236)

ここでは「ファンシー」は「熱情 (passion)」と併置され、それらがある種の狂気をもたらすことが示唆されている。そしてその狂気が単なる精神上の疾患ではなく、逆に通常の知性よりも高次の知性かもしれないという可能性が論じられているのである。ここで注目すべきことは、時間の限定を受けぬ「永遠」を開示するといった直観的な性質がその狂気に認められていること、およびその狂気においてとらえられる英知が「悪に属する単なる知識」と対比されているということである。ファンシーによる狂気に認められるこれらの性質が、『ロングフェローのバラッド』評や「モノスとウナとの対話」における趣味に関する議論と重なることは容易に理解できよう。つまりこの時期のポーにとって「ファンシー」とは、プラトニズム的な直観のことであり、具体的な詩作に先立って「天上の美」を人間に瞥見させる特異な知覚だと考えることができるのである。もちろんこれは五官に基づく一般的な知覚とは区別される心的作用であるため、受動的な知覚であると同時に内発的な空想としての性格をも有すると考えるべきだろう。

こうした特異な心的作用に「ファンシー」という語を適用する考え方は、後にポー自身の体験した特異な知覚に関する言及にも見ることができる。すなわちポーは、1846年3月の「マージナリア」において、覚醒状態から睡眠状態に移行する瞬間に「死すべき人間」の五官を脱するような知覚が得られるという自らの体験について語り、「新奇性」や「恐怖」や「快いエクスタシー」を伴うその特殊な知覚に「ファンシー」という名を充てているのである (XVI, 87-90)。『ロングフェローのバラッド』評よりは発表された時期がやや下のものの、ポーが死すべき五官とは無縁な直観的知覚を「ファンシー」として理解していたことは明らかであろう。

じつはこの直観的知覚としての「ファンシー」という考え方は、「アルシフロン」評発表の以前からポーの念頭にあったと考えられる。1838年に発表された短編小説「ライジーア」では、作品の語り手によって美女リジーアの容貌が「阿片の夢の光耀」にたとえられているが、その美が語り手の「ファンシー」を通じて知覚されるものであり、ま

たそれが「地上から高く離れた存在の美」であると述べられている (II, 249)。そして愛するライジーアの死後、阿片に耽溺して狂的な「ファンシー」にとられる語り手は、現世を去ったはずのライジーアの姿を目にして恐怖におののくのである (267-268)。「ファンシー」を通じてこの世のものならぬ存在に直面するということ、およびそこに美的快樂とともに底知れぬ恐怖を感じるということは、ここまで論じてきた「ファンシー」の性質と重ねて考えるべきであろう。このような「ファンシー」理解が、前節で論じた「アルシフロン」評さえまだ発表されていない時期に示されているのである。したがって1830年代末期頃のポーは、同じ「ファンシー」という語を用いながら、詩作におけるファンシー (本稿では仮に「詩作的ファンシー」と呼ぶ) と直観的知覚としてのファンシー (本稿では仮に「直観的ファンシー」と呼ぶ) との二つを区別して意識していたと考えねばならない。おそらく本節で論じた『ロングフェローのバラッド』評は、後者の直観的ファンシーをめぐる考え方を詩論に導入することによって成立したのであろう。

それではなぜポーは『ロングフェローのバラッド』評においてその直観的ファンシーを「ファンシー」という語を用いて論じないのだろうか。おそらくそれは、詩論において「ファンシー」という用語を使用する際、一般の読者からはどうしてもコウルリッジ以来の詩論の伝統に従って詩作的ファンシーとして理解されてしまうからだと考えられる。ポーは天上的なものを直観的に知覚する能力を「ファンシー」として理解しつつも、その用語を詩論として表明することはためられたのであろう。それでは詩作的ファンシー論をめぐる「アルシフロン」評の主張は、『ロングフェローのバラッド』評以降、もはや論じられなくなったのだろうか。また、ともに「ファンシー」と呼ばれる直観的ファンシーと詩作的ファンシーの間には、そもそも何の接点もなかったのだろうか。これらの問題については、次節において考察したい。

第4節 その後の詩的イマジネーション論

「天上の美」を求める詩人がイマジネーションによって詩の諸々の素材や詩句を結合すべきであるとする主張、および教訓詩に対する批判といった『ロングフェローのバラッド』評の主たる論点は、1850年の詩論「詩の原理」でもほぼ逐語的に繰り返されている。ポーはこの詩論を死の直前まで公の場で朗読したと伝えられており⁽¹⁰⁾、それゆえポーの詩的イマジネーション論が『ロングフェローのバラッド』評以降も大筋において一貫していたと考えることは十分可能だろう。しかしその一方で、ポーは詩作的ファンシーに

もイマジネーションと同様の結合作用を認めるという「アルシフロン」評以来の考え方も維持している。ポーは1845年1月18日にウィリス評において、詩作的ファンシーについて論じているのである⁽¹¹⁾。

このウィリス評では、新奇な概念が単に既存の要素の結合の所産にすぎないこと、人間の心が無から存在を創造することはできないこと、イマジネーションとファンシーがともに既存の事象の結合によって新奇な事象を「創造」することが、「アルシフロン」評とほぼ同じ文章を使って説明されている (XII, 37-38)。そしてそれらの主張を前提として、「イマジネーション」と「ファンシー」、さらには「ファンタジー」と「ユーモア」という概念が新たに規定されるのである。ポーの説明によれば、この四つの詩的制作能力はともに結合作用と新奇性とを有しており、以下の点で相互に異なるという。「イマジネーション」は結合作用によって、新奇でありつつなお調和を保つ美を産出する能力であり、その所産たる構成物の各部分は、「今までにこうした結合が想像されなかったのはなぜなのか」と自問せずにおれないほど、緊密に順応しあうのだという (38)。これに対し「ファンシー」は、むしろ結合の意外性が目立つような、調和の欠ける作品を産出する能力である。そしてこの不調和な意外性が過度に強調され、健全な心には不快感さえ与える作品が「ファンタジー」の所産であり、その不調和が笑いを誘発するような滑稽さをもつ作品が「ユーモア」の所産なのである (38-40)。この論説で新たに論じられた「ファンタジー」と「ユーモア」は、調和を欠く美を産出するという性質上、「ファンシー」の一種として理解することができるだろう。そしてこの論においては、もはや以前のように「イマジネーション」と「ファンシー」との間の優劣は強調されず、異なる種類の美のあり方として論じられていることにも注目できよう。こうしてポーは「アルシフロン」評における見解を発展させ、詩作品を評価する足場を新たに設定したわけである。したがって、ポーは『ロングフェローのバラッド』評発表以降もなお詩作的ファンシーに関する議論を保持しており、「マージナリア」に見ることのできる直観的ファンシーとともに、二種類のファンシー論を構想していたと考えねばならない。

しかしこのようにファンシーが二種類に区別されるとはいえ、ともに「ファンシー」と呼ばれる直観的ファンシーと詩作的ファンシーには、相通ずる側面をも認めることができる。それは両者がともに調和に欠ける美と関わるということである。詩作的ファンシーにこの性質が認められることについてはウィリス評をめぐって既に論じたとおりだが、直観的ファンシーについては先に挙げた小説「ライジーア」の記述が参考になるだろう。「ライジーア」では、「均衡において何らかの異様さをもたぬような精妙な美など

存在しない」というベーコンの言葉(Bacon, 145)が引用された後、直観的ファンシーによってとらえられる美が均衡や調和を欠いた美であることが強調されている (II, 250)。いわば直観的ファンシーのもたらす美とは、新奇性や奇異さの希薄な古典的な美とは異なり、錯乱したとりとめもない夢想に近いものなのである。「ファンシー」が「狂気」に近似するものと述べる「ライジーア」や「エレオノーラ」の記述もまた、その美が常軌を逸したものであることを示すものと理解することができる。「天上の美」は、地上世界の秩序にとらわれることがないからこそ「新奇」であり、超越的な美を感じさせると同時に底知れぬ恐怖をも喚起するのである。このように考えるなら、イマジネーションよりもむしろ詩作的ファンシーのほうが、恐怖の入り混じる直観的ファンシーの印象により近いものを産出するのだと考えられよう。逆にいえばイマジネーションは、直観的ファンシーに迫りつつもなおそこから一定の距離をとり、その放縦な直観的ファンシーの奔放さを制御することによって、恐怖を感じさせない調和ある美へと作品を昇華させる能力なのである。いわばポーが最終的に考えていた「イマジネーション」とは、五感を越えた超越的世界の現前を求めつつ、なお生身の人間の美意識にも適した美を産出する能力だったのだといえよう。イマジネーションとファンシーをめぐるドレイク・ハレック評以来の考察は、熟考を重ねたうえで、こうした理論に結実したのである。

第3章 イマジネーション論の諸相（1）

——その唯物論的背景

『ロングフェローのバラッド』評では、詩作における新奇な結合の重要性を論じた後、その問題が狭義の詩にのみならず彫刻、絵画、音楽などにも適用されるとしている（XI, 74）。ここまで専ら詩に即して論じてきたことが、広く芸術一般に適用されるというわけである。この主張は1850年の「詩の原理」にも継承され、次のように述べられることになる。

「詩的情緒は、もちろんそれ自体様々な様式に、——絵画、彫刻、建築、舞踊に——特に音楽に——そしてきわめて特殊なところでは、広い場所をとって風景式庭園（Landscape Garden）の構成に発展する。」（XIV, 274）

ポーが実際に絵画や彫刻、建築、舞踊についてどのくらい具体的に考えていたのかはわからない（音楽については本章第4節で論じる）。だがここで特記されている風景式庭園については、比較的詳細に知ることができる。ポーは『ロングフェローのバラッド』評の後、同年10月に短編小説「風景式庭園」を発表し、その中でイマジネーション論に基づく造園論を展開しているのである。この作品は後に加筆修正され、1847年3月に「アルンハイムの地所」という題で発表されることになる。本章ではこの後者の作品を手がかりにポーのイマジネーション論を検討し、その理論が狭義の詩の領域に留まらない広がりをもつことを確認するとともに、イマジネーション論の理論的背景についてさらに考察してみたい。

第1節 「アルンハイムの地所」における造園論

「アルンハイムの地所」は、主人公エリソンが作品の語り手との対話を通じて独特な造園論を展開する前半部分と、造られた庭園の様子を描写した後半部分とから成る。この前半部分の造園論を概括的にまとめてみよう。

主人公エリソンによれば、植物や岩石などの自然物自体には模倣することさえ困難な美がそなわっているものの、それらが構成されてできた自然風景には、十分な美がそなわっていないという（VI, 183）。その不完全な構成を修整することこそ、造園の目的だというのである。したがっていかにも自然らしい風景をつくろうとするような造園方法は、もともと美しくない自然を再現するものにすぎない（186）。むしろ造園家は自然物を人工的に構成し、ありのままの自然からは得ることのできなかつた美的効果を産出す

べきなのである (187-188)。

こうした主張を表明する際、エリソンが「自然的造園術」と「人工的造園術」という対立項を提示しているため (185-188)、この主張は一見したところイギリス18世紀末の造園論争の焼き直しにすぎないようにも見える。たしかにエリソンの主張は、平板な自然風景を再現しようとしたブラウン (Lancelot Brown) の自然的造園術を否定し、廃墟や荒涼たる岩山のような新奇なもの、奇怪なものを積極的に取り入れたギルピン (William Gilpin) やプライス (Sir Uvedale Price) らの人工的造園術を賞賛するものともいえる⁽¹⁾。だがエリソンの主張は、造園の宗教的な意義を論ずるにあたって、こうした造園論争の枠を越え出ている。そもそもありのままの風景が完全な美をそなえていないという主張は、神に創造されたはずの世界の欠陥を指摘するものでもあったのだ。それではなぜありのままの自然は十分に美しくないのだろうか。エリソンはここで二つの説を挙げている。

第一の説によると、ありのままの自然が十分に美しくないのは、自然が神に創造された後、地殻変動によって変形したからだという。すなわち人間はもともと現世において不死なる存在として創造され、それに合わせて美しい自然が創造されたのだが、人間が墮落し、自己の不死性を失ったことに応じて地上も変動し、本来の自然の美が失われたというわけである (184)。

第二の説によると、ありのままの自然が十分に美しくないのは、人間が不死性を失い、本来の審美眼を失ったためだという。つまり不死なる存在にとって美しく感じられる自然は、死すべき人間にとっては必ずしも美しく感じられないというのである (184-185)。

どちらの説においても、自然の美が不完全に感じられる原因が、神による設計の欠陥ではなく、不死性を欠く人間の欠陥に起因すると考えられている。したがって造園の目的は、第一の説に即すならば、本来の不死なる人間の審美眼に見合うような美を自然に取り戻そうとすることであり、第二の説に即すならば、可死的人間に見合った美しい風景をつくりだそうとすることだと考えられる。エリソンはいずれの説が正しいのかという判断を保留し、むしろこれら二つの説の両方を念頭に置いた造園を提唱している。つまり可死的人間の審美眼に即応させつつ、不死なる存在の審美眼にさえ訴えかけるような庭園が造園家に求められるのである (187-188)。

このような造園を可能にする能力が、詩的イマジネーションである。この作品においてエリソンは「もっとも広くもっとも高貴な意味で詩人」と紹介され (180)、その詩的情緒は「美の新奇な諸形態の創造」においてもっとも充足するとされている

(180)。すなわちエリソンは、詩的才能に恵まれながら同時に「唯物主義 (materialism)」に傾倒しているため、「純粋に物質的な魅力の、新奇な気分の創造」に向かったわけである (180-181)。そうしたエリソンにとって「新奇な美の諸形態の終わりなき結合ということにイマジネーションを発揮するうえで、もっとも好都合な領域」が、造園というジャンルだったのだという (182)。こうした説明からも理解できるように、イマジネーションによって自然物を結合し、新奇な美を産出することによって、自然風景の構成上の欠陥を克服することこそ、造園の意義なのだといえよう。これまで詩論において考察されてきたポーのイマジネーション論は、このようなかたちで造園論へと展開するのである。

本稿の第2章第3節で述べたように、地上の世界に生きる人間には「天上の美」そのものを産出することができず、ただイマジネーションの助けを借りて「天上の美」に少しでも接近することが期待できるだけだった。可死的人間の審美眼に即応させつつ、不死なる存在の審美眼にさえ訴えかけるような美を産出するという造園家の課題は、こうした背景から理解することができるだろう。

ポーはこの作品の中で、理想的な審美眼をもつ不死なる存在を「天使たち (angels)」と呼んでいる (188)。一見すると他愛のないおとぎ話めいた設定のように見えるが、じつはその背後には、ポー独自の思想があると考えられる。次節では、その独自の天使論がもっともまとまった形で展開される短編小説「メスメリズムの啓示」(1844年)について検討し、「アルンハイムの地所」の背景をなす思想について考察を進めてみよう。

第2節 「メスメリズムの啓示」とイマジネーション論

短編小説「メスメリズムの啓示」は、死の際にあつてメスメリズム(催眠術)にかかった被験者ヴァンカークと医師との対話から成る作品である。ここでは対話部分に先立って、「魂の不滅 (soul's immortality)」の問題が論理によっては証明できず、ただメスメリズム(催眠術)の実験によって信憑性をもちつつあるとされている(V, 243)。つまり身体的知覚が麻痺した催眠状態においてなお特殊な知覚が体験できるという実験結果(241)が、生身の身体死後も残る不滅の存在を示唆するものとして理解されているのである。催眠状態の被験者が世界のあり方について語るという物語の設定は、当時のメスメリズムの実験から得られた成果に基づいて伝統的な人間の不死性の問題をとらえ直すことに起因しているのだといえよう。いわばこのように設定することによってはじめ、本来は知ることでできない死後の世界について語りうるというわけである。メスメリ

リズムについては第4節のcで説明することにして、さっそく対話部分の内容を検討してみよう。

ここではまず聞き手（医師）の問いに応じて、被験者ヴァンカークの口から、「神」が最も希薄な「物質（matter）」であることが語られる（245-246）。ヴァンカークによれば、物質には金属のような濃密なものから電気のような希薄なものまで様々な段階があり、通常は「物質」として理解されていないほど希薄なものさえあるという。その希薄な物質のうちで最も希薄なもの、分子さえ形成しない「無分子の物質（an unparticled matter）」が「神」だというのである（246）。

まずここで、この考え方の基盤にある主張、すなわち「物質でないものは存在しない」（245）という主張に注目しておこう。我々は通常、物質以外の対象（たとえば「精神〔spirit〕」について、あたかもそれが存在するかのように語っている。だが抽象概念を用いて語られるその「存在」は物質的な存在とはいえず、それゆえ物質について語られる意味での「存在」とはいえない（254）。こうした非物質的な「存在」など「存在」とは呼べず、むしろ単に空虚な言葉によって存在するかのように錯覚されたものだというのである。だがこの主張は、単に対象物をもたぬ名辞の虚妄を批判するだけのものではない。むしろ存在が認められうるものは物質として存在するのであり、物質だとは通常考えられていないものの中にも、希薄な物質として理解すべきものがあるというのである。それゆえ神が存在するとすれば、それは知覚できないほど希薄な物質として存在するというわけである。神を無分子の物質と同定する主張は、こうした独自の唯物論から理解できるだろう。

一見したところ冒瀆的にも思われるこの主張は、逆に神特有の性質を語るうえで有効なものとなる。語り手ヴァンカークによれば、希薄な物質は濃密な物質に浸透する性質をもつという（245）。こうして最も希薄な物質である神は、さながら電気が固体状の電導体の内に浸透するように、万物に浸透すると考えられよう。しかし万物に浸透するとはいえ、神は、「分子」を形成して個々の個性をもつ他の物質とは異なり、「無分子の物質」として単一性を保ちうる。したがって神は世界全体に偏在しつつ単一性を保つ絶対者として、その存在が認められるのである。つまり神が「物質」であるといっても、通常我々が考える概念としては「物質」というよりむしろ霊的なものに近いのである（245-246）。

続けてヴァンカークは、我々が「心（mind）」と呼ぶものも、じつは人間の身体に浸透した（静止状態の）希薄な物質のことだと述べる。すなわち人間の「心」は、無分子の

物質（神）の一部なのであり、この物質が運動状態にあるとき、心の運動、すなわち「思想（thought）」と呼ばれるのである。もちろん通常我々は、「心」を物質とは考えない。しかし「心」という言葉で理解すべきものが存在するとすれば、それも希薄な物質として理解されるべきなのである（246）。

もちろん思想は、身体という個体的物質に囚われたものであるため、我々の抱く思想も神の普遍的な思想（運動状態にある無分子の物質）そのものではなく、そのごく一部にすぎない。それゆえ人間は部分的に神の思想を分与するとはいえ、神の思想全体を知ることにはできない。いわば人間は、精神的なレベルで神の本性と結びつきつつ、個別的な身体をもつという限定のゆえに神の意志を知ることができず、普遍者たる神と完全に合一することもできないのである（249-251）。

さらにヴァンカークは、人間の身体の種類を「未発達な身体（rudimental body）」と「完成された身体（completed body）」との二つに区分する。「未発達な身体」とは五官を備えた我々の生身の身体のことであり、地上に生きている人間のごく普通の身体のことである。これに対し「完成された身体」とは、「未発達な身体」が死によって滅びた後になお個人の個性を保ち続ける希薄な身体のことだという。この「完成された身体」は、生前にはそれと知られることなく「未発達な身体」の内に潜んでおり、死を迎えた後に、あたかも毛虫が蝶に変態するように、それまでの身体（「未発達な身体」）を抜け出して現れる不死なる身体なのである（250）。

この二種類の身体の知覚作用はおのずから異なる。すなわち「未発達な身体」は濃密な物質であるため、それに対応する濃密な物質しか知覚できず、たとえば電気のような希薄な物質を直接的に知覚することはできない。これに対し「完成された身体」は、五官のような限定された器官をもたず、「未発達な身体」に浸透しうる程希薄な物質であるため、生身の人間には知覚できないような希薄な物質さえ直接的に知覚しうる。すなわち器官のない「完成された身体」をもつ死後の人間は、「未発達な身体」には知覚できなかった世界の実相をほとんど完全に知るようになるというわけである。そもそも「器官とは、個人が物質の特定の種類や形態と感覚的關係を結ばせ、他の種類や形態を排除するための装置」（251）であって、生身の我々が「器官の特異性を通して触れる限られた世界」（251）しか認識できない。それゆえ世界の実相を知るためには、「器官なき（unorganized）」身体によって世界を知覚せねばならないのである（250-251）。

逆に「未発達な身体」の死後に生まれ変わった存在たる「天使（angel）」たちは、「未発達な身体」をもたないため、我々が具体的な物質として認識するものをも、固有の存

在としては知覚しない。天使たちにとって「真に実体的なもの (the truest substantiality)」は、我々が「空間 (space)」と呼んでいるものだという。つまり我々には知覚されず「無」と思われているものさえ天使たちにとっては知覚対象であり、空間そのものが実体なのである (253-254)。

ヴァンカークによると、そもそも我々が具体的な物質として知覚しているものは、ただ我々の「未発達な身体」の生活のためであって、それ以外に存在理由はないのだという。それではなぜ完全なる神は、このような「未発達な身体」をもつ人間とそれに応じた物質のような不完全な存在を創造したのだろうか。この問いに対してヴァンカークは、完全性が善であり快であるためにはその対比物たる悪や苦が存在せねばならなかったからだという。つまり完全なる絶対者・神は善悪、快苦のような相対的なレベルを超越したものであり、それ自体として善ではないのだが、悪しき存在を創造することによって、相対的に善き性格を獲得できるというわけである (253)。

以上のことを語った後、ヴァンカークは力尽き、息を引き取る (254)。「メスメリズムの啓示」という作品は、こうして終結を迎えるのである。

ここに示された思想をふまえたうえで、再びポーのイマジネーション論を見直してみよう。「アルンハイムの地所」の造園論では、人間と天使とが区分され、それぞれの審美眼に優劣の差があることが示されていた。これは「未発達な身体」をもつ人間と「完成された身体」をもつ人間 (天使) との区分、および人間の知覚する個物と天使の知覚する「真に実体的なもの」(すなわち個物が個物として存在しない「空間」そのもの) との区分に相応するものと考えられる。つまり「未発達な身体」をもつ人間にとって知覚対象はあくまでも個々の事物であり、(天上の美を求めない限り) それらの個々の事物の美に満足するしかないのに対し、「完成された身体」をもつ天使にとって個々の事物は存在しないも同然であり、天使の審美眼にかなう美もまた、個物の美とは異なる次元にあると考えられよう。たしかに人間にとってその天上的な美は手の届かないものであり、ただ身体的な知覚が麻痺した特異な状態において、自己の内に潜在する天使的身体を通じて (すなわち直観的ファンシーによって) 瞥見されるにすぎない。それゆえ (造園家なども含む広義の) 詩人は、天使の知覚する天上の美をそのまま再現することはできないのだが、しかし人間の審美眼に即応しつつなお天上の美に近いものを産出することはできる。すなわち個々の詩句を扱う詩人や個々の自然物を扱う造園家は、個物の美ではなくむしろ全体的な効果を重視し、かつてなかったような新奇性を追求することによって、地上的な個物の美よりも高次の美を産出するのである。

もちろんここで要請される能力がイマジネーションである。天使の審美眼にも適うような美をイマジネーションによって産出するという「アルンハイムの地所」の主張は、こうした背景から理解することができるだろう。「唯物主義」に傾倒していた主人公エリソンが物質的操作によって「新奇な気分」の産出を目指すと言われていたのも、このポー独自の物質観に基づくものと考えられよう。

このイマジネーション論は、もちろん造園のような物質的操作にのみ妥当するものではない。第1章第2節でも論じたように、1845年のウィリス評では、諸観念の結合によって新奇なイメージを産出するイマジネーションの作用自体が、物質的結合によって新奇な化合物を産出する化学変化の作用と即応するものとして論じられていた。すなわちイマジネーションを駆使する人間にとって、諸観念は結合の素材としての物質性をもつのである。いわば無から何かを想像することのできない人間には、物質的な存在しか思い描くことができないのだといえよう。したがってこのイマジネーション論は、唯物論であると同時に観念論でもあると考えねばならない。「メスメリズムの啓示」に示された身体論や唯物論は、このようなかたちでイマジネーション論と結びつくのである。

第3節 「メスメリズムの啓示」の思想的背景

以上の考察によって、「メスメリズムの啓示」に示された思想がポーのイマジネーション論の基盤となっていることは十分に確認できただろう。しかしその身体論や唯物論自体が、現代の我々にとって荒唐無稽な虚構のように思われることも否定できない。本節ではさらにその思想背景を検討することによって、ポーがなぜこのような思想を構想するに至ったのか考察してみたい。

a. デカルト、モア、グランヴィル

まずはじめに、デカルト、ヘンリー・モア、ジョゼフ・グランヴィル、ポーとつらなる思想的伝統について考えてみよう。

周知のように、デカルトは延長実体としての「物質」と思惟実体としての「精神」とを峻別する物心二元論を採っている。そして「希薄な物質」と呼ばれるものも、空虚な空間の中に散在する微細な物体のことではなく、じつはある物質の諸部分の間隙に他の物質が入り込んだものにすぎないとする (Descartes, 99-100)。間隙に入り込む物質が我々の感覚によってとらえられるものとは限らないにせよ (101)、物質のない空虚な空

間など存在しないというのである(107-108)。したがって「空間」の概念は、物体をうちに収める空虚な入れ物としてではなく、延長実体として理解されることになる。いわば「空間」は、ひしめき合う諸物質を定点観測的にとらえる視座として個々の物質とは区別されるものの、その内実は物質以外のものではなく、物質としての延長をもつわけである(103)。

このデカルトの学説に対し、ヘンリー・モアは次のように反駁する。デカルト流の物心二元論に即すならば、精神、霊、神のような非物質的なものは延長をもたないことになり、延長をもつこの世とは無縁の、どこにもない存在ということになってしまう。しかしそうした精神的存在が「実在」として認められるからには、延長をもたないわけにはいかないだろう。すなわち物質と精神とはともに延長実体として理解されねばならないのである(More, 108)⁽²⁾。そして精神と物質との峻別は、精神が物質の中に浸透しうるのに対し、物質は他の物質に浸透しえないという相違に、すなわち「透入性(penetrability)」と「不可透入性(impenetrability)」とによって判断されねばならない(146-147)。こう考えることによってこそ、この世の万物に偏在する神の存在を認めることができるのである。また万物を内に含む宇宙空間は、万物に浸透する神的な延長として、すなわち精神的実在として理解されることになる。「空間」そのものが神であるというわけではないにせよ、空間は物質的延長とは質を異にする至高の実在なのである(108; Koyré, 122-123)。

デカルトとモアとの見解の相違は、自然界に霊的な働きを認めないデカルトの機械論的世界観と、自然界への神の参与を積極的に認めるモアのケンブリッジ・プラトニストらしい世界観との対比を示したものとして理解できる。また同時に、延長をもつ物質がどこまでも分割可能だという理由から原子論を否定するデカルトが、自然界に「空虚」を認めないのに対し、モアが原子論を積極的に認めて「空間」の物質からの独立性を主張することにも、この対立の原因を求めることができよう。

この対立に対し、モアの友人であるジョゼフ・グランヴィルの見解は微妙である。グランヴィルは、定言主義(ドグマティズム)に対しては懐疑主義的見地から容赦ない攻撃を加える一方で、蓋然的仮説による科学的説明を容認することによって、徹底的な懐疑主義をも回避する立場(構成的懐疑主義[constructive skepticism])をとっている⁽³⁾。それゆえグランヴィルは、霊的な存在が延長をもたないというデカルト派の学説に疑念を示す一方で(Glanvill, 1661, 100-101)、霊魂を浸透する延長実体と見なすモアの学説にも全面的に賛成することはできない(22)。なぜなら霊魂が無抵抗に身体に浸透するなら

間など存在しないというのである(107-108)。したがって「空間」の概念は、物体をうちに収める空虚な入れ物としてではなく、延長実体として理解されることになる。いわば「空間」は、ひしめき合う諸物質を定点観測的にとらえる視座として個々の物質とは区別されるものの、その内実は物質以外のものではなく、物質としての延長をもつわけである(103)。

このデカルトの学説に対し、ヘンリー・モアは次のように反駁する。デカルト流の物心二元論に即すならば、精神、霊、神のような非物質的なものは延長をもたないことになり、延長をもつこの世とは無縁の、どこにもない存在ということになってしまう。しかしそうした精神的存在が「実在」として認められるからには、延長をもたないわけにはいかないだろう。すなわち物質と精神とはともに延長実体として理解されねばならないのである(More, 108)⁽²⁾。そして精神と物質との峻別は、精神が物質の中に浸透しうることに対し、物質は他の物質に浸透しえないという相違に、すなわち「透入性(penetrability)」と「不可透入性(impenetrability)」とによって判断されねばならない(146-147)。こう考えることによってこそ、この世の万物に偏在する神の存在を認めることができるのである。また万物を内に含む宇宙空間は、万物に浸透する神的な延長として、すなわち精神的実在として理解されることになる。「空間」そのものが神であるというわけではないにせよ、空間は物質的延長とは質を異にする至高の実在なのである(108; Koyré, 122-123)。

デカルトとモアとの見解の相違は、自然界に霊的な働きを認めないデカルトの機械論的世界観と、自然界への神の参与を積極的に認めるモアのケンブリッジ・プラトニストらしい世界観との対比を示したものとして理解できる。また同時に、延長をもつ物質がどこまでも分割可能だという理由から原子論を否定するデカルトが、自然界に「空虚」を認めないのに対し、モアが原子論を積極的に認めて「空間」の物質からの独立性を主張することにも、この対立の原因を求めることができよう。

この対立に対し、モアの友人であるジョゼフ・グランヴィルの見解は微妙である。グランヴィルは、定言主義(ドグマティズム)に対しては懐疑主義的見地から容赦ない攻撃を加える一方で、蓋然的仮説による科学的説明を容認することによって、徹底的な懐疑主義をも回避する立場(構成的懐疑主義〔constructive skepticism〕)をとっている⁽³⁾。それゆえグランヴィルは、霊的な存在が延長をもたないというデカルト派の学説に疑念を示す一方で(Glanvill, 1661, 100-101)、霊魂を浸透する延長実体と見なすモアの学説にも全面的に賛成することはできない(22)。なぜなら霊魂が無抵抗に身体に浸透するなら

ば、靈魂が身体に運動を与え、生動化することもできないと考えられるからである(22)。靈的な存在と物質がいかにして結合しうるのか、人間には定言的に語るができないというわけである。しかし人間が身体と精神とを兼ね備えているように、精神と物質とが結合しうること自体は、紛れもない事実である。また遠距離に位置する人間どうしが精神的感応の手段によって情報を伝達したというような靈的な現象も、当時は信憑性をもつ事例として知られていた。英国学士院の一員であるグランヴィルにとって為すべきことは、その靈的な現象を完全に解明することができないにせよ、科学的な仮説によって説明することなのである。この精神感応の事例に対してグランヴィルは、モアのいう「世界靈魂 (a Mundane soul)」が通信の媒体となるという仮説を採用し(199-200)、さらには希薄な物質より成る流動体が伝達の媒体になっているという仮説をも提唱している(200-201)。

ここで注目しておきたいのは、グランヴィルが靈的な事象を希薄な物体の運動によって説明しうる可能性を示している点である。先にもふれたように、デカルトは「希薄な物質」と呼ばれるものがじつは異質な物質の混合物にすぎないと考えていた。一方モアは、新たに「透入性」の概念を導入し、靈的なものが物質に浸透しうることを認めたものの、靈的なものと物質とを明確に峻別し、浸透する実体が物質ではないことを主張していた。これに対しグランヴィルは靈的なものを希薄な物質として説明しうると考えているのである。

このように目に見えぬ現象を「希薄な物質」の働きによって説明しようとするグランヴィルの生氣論的思考の背後には、原子論への厚い信頼がある。すなわち現在の人間にとって希薄な物質を見るができないとしても、墮罪以前の人間・アダムは完全な身体器官をそなえており、「原子の流れ (Atomical Effluvioms)」さえ見ることができたというのである(6)。逆に言えば、現代の我々はアダムのような完全な身体器官をそなえていないために、懐疑主義から完全に脱却することができず、原子論仮説によって様々な現象の原因を推論するしかないというわけである。靈的なものに近い希薄な物質の存在、および完全な身体をもつアダムと不完全な身体をもつ我々という対比において、グランヴィルの思想が「メスメリズムの啓示」の主張と似通っていることが確認できるだろう⁽⁴⁾。

グランヴィルのポーへの影響を判断する材料は、ごくわずかしかない。一つは1841年の短編小説「メールシュトレームへの降下」のエピグラムとして挙げられた、次のようなグランヴィルの文章である。

「神の業は、自然においても摂理においても、我々のものとは異なる。デモクリトスの

井戸よりもはるかな深みのある神の作品の広大さ、深遠さ、計り知れなさに釣り合うようないかなる範型論的なものをも我々は作りあげることができないのである。」(II, 225)⁽⁵⁾

この文章で述べられている「デモクリトスの井戸」とは、原子論者であったデモクリトスのことば「真実について、我々は何も知らない。なぜなら真実は井戸の底にあるからである」⁽⁶⁾に由来している。つまりここでは、神の創造した世界が人知によっては完全に理解できないという懐疑主義的な見解が示されているのだと考えられよう⁽⁷⁾。

また短編小説「ライジーア」では、グランヴィルのことばとして、次のようなエピグラムが挙げられている。

「そしてそこには不死なる意志がある。その意志の力強さと神秘を、いったい誰が知っているだろう。というのも、神とは、その意図の本性によって万物に浸透する偉大な意志にほかならないのである。人間はその弱々しい意志の無力さによらぬ限り、天使にも死にも屈服することはない。」(II, 248)⁽⁸⁾

ここで示された「万物に浸透する偉大な意志」としての神という考え方が「メスメリズムの啓示」の主張に直結することは、容易に理解できよう。だがじつはこのエピグラムはグランヴィル自身のことばではなく、ポーがそれらしく創作したものと考えられている(M, 1978, II, 331)。つまりポーは、いかにもグランヴィルが考えそうなこととしてこのエピグラムを創作したのである。実際にどのくらいポーがグランヴィルの思想について知っていたのか正確なところはわからないが、少なくともグランヴィルのことばとしてこのようなエピグラムを創作する程度には、彼の思想を知っていたといえよう。万物に浸透する希薄な物質としての神という設定、およびその神の業を十分には知りえないという人間知性の不完全性の問題には、こうした17世紀の思想が影響を与えていると考えられよう⁽⁹⁾。

b. エピクロス

17世紀のグランヴィルの世界観が19世紀のポーにおいてもなお一定の説得力をもっていた原因は、ポー自身のギリシアの原子論者・エピクロスの思想への関心にも求められよう。

ポーは「メスメリズムの啓示」のはるか以前から原子論的な唯物論に興味を示し、1835年8月には、エピクロスの登場する「ボン・ボン」という短編小説を発表している。この小説は、魂の取引を生業とする悪魔と対面した学者ボン・ボンが、悪魔と「魂」について談義を交わすという内容の作品であり⁽¹⁰⁾、この悪魔が「エピクロス」を自称するの

である (II, 140)。ここで悪魔とエピクロスとが同一視されている理由は三つ考えられよう。第一の理由は、魂を取引の対象物として扱う悪魔が、唯物論者として知られるエピクロス像と結びつくことである。ボン・ボン¹¹は直接的に知覚できない魂について、学者らしくさまざまな推論を立て、その本質について論じてみせる (141)。しかし直接的に魂を取り扱う悪魔にとってそのような推論は机上の空論にすぎず、あっさりボン・ボンの推論を否定してしまう (141)。人間には知覚されなくとも、悪魔にとって魂は知覚されうるものであり (138)、食べ物となる物質なのである (141-143)。ここで示される悪魔の食道楽 (エピキュリアン) ぶりが、悪魔とエピクロスとが結びつく第二の理由である。そして第三の理由は、その唯物論ゆえに無神論者と非難されがちなエピクロスと、神を嫌悪する悪魔 (143-144) との類縁性である。

内容的に稚拙な作品であるとはいえ、この「ボン・ボン」に示されている唯物論的な見解、および懐疑主義的な見解は注目に値しよう。もちろん「魂」を物質としてとらえる見方は「悪魔」という存在を設定することによって成り立つものであり、これがフィクションの域を越えないことは明らかである。しかしあえてこのような設定を立てることによって、魂について解明できない思弁的推論の限界を明らかにするとともに、物心二元論を克服する視座を提示してみせたのだと考えられよう。観念的事象をも唯物論的にとらえる考え方は、本格的な執筆活動の始まったこの時期からすでにポーの胸中にあっただのである⁽¹¹⁾。

ポーのエピクロス哲学への関心は生涯続く。ラプラスの星雲論を修正して練りあげた晩年の宇宙論『ユリイカ』において、その星雲論の基盤がエピクロス原子論にあると述べられている (XVI, 266)⁽¹²⁾。この『ユリイカ』は、宇宙を生成消滅の相でとらえ、その運動の過程を物質的な集合離散によって説明するものである。個物の普遍的な永続性を否定するこの宇宙論は、原子論的世界観を如実に反映したものだといえよう。すでに見たように、「メスメリズムの啓示」でも、人間にとって具体的な存在と考えられている個物が天使にとっては存在性をもたず、むしろ個性のない状態こそ本来の世界だと考えられていた。人間に認識できないものをも物質として理解し、人間の認識する個物の本質的固有性を否定するポーの唯物論については、エピクロスの影響を抜きにして語ることはできないだろう。

c. メスメリズム

グランヴィルやエピクロスの影響が多であったとしても、「メスメリズムの啓示」の

唯物論に直接的な影響を与えた源泉として、最も重要なのはその表題にもあるメスメリズムである。メスメリズムとは今日では「催眠術」ないし「催眠状態」を意味することばだが、本来はオーストリアの医師メスマー（Franz Anton Mesmer, 1734-1815）の学説のことを意味していた。メスマーは、宇宙に充満する希薄な流体が不断に動物の身体に浸透し、影響を及ぼしていると考え、これを「動物磁気」と名づけた。そしてメスマーは、この動物磁気的作用を人工的に調整して身体に調和状態をもたらす医療方法を確立し、ウィーンやパリで実際に治療行為に携わったのである。このメスメリズムは広く西洋で受け入れられ、ポーのいるボストンにも1841年6-7月にコリヤー博士（Robert H. Collyer）によって活動の拠点を得たという（Lind, 1077）。ポーは1846年11月の「マーヅナリア」において、メスメリズムの理論家タウンシェンド（Chauncey Hare Townshend）の著作が正当に評価されていないことを批判するなど（XVI, 115）⁽¹³⁾、メスメリズムの普及を好意的にとらえていた。「メスメリズムの啓示」は、こうした風潮のなかで執筆されたのである⁽¹⁴⁾。

すでに本章第2節で述べたように、「メスメリズムの啓示」の冒頭部分では、メスメリズムによって身体的感覚が麻痺した催眠状態においてなお特殊な知覚が保たれると述べられている。「未発達な身体」の感覚が失われてもなお「完全な身体」の感覚が残るという構想は、こうしたメスメリズムの成果を解釈したものと考えられよう。そして、宇宙に充満する希薄な「動物磁気」が催眠状態の被験者に作用するということが、「メスメリズムの啓示」の特異な物質論に影響を与えているのであろう。当時流行していたこのメスメリズムから得た着想が、グランヴィルの思想や原子論と結びついて、ポー独自の新奇な発想に結実したと考えられるのである。

第4節 個物の融解とことば

以上のように、ポーはグランヴィルやエピクロス、メスマーの思想的影響を受けて、独自の観念論的唯物論を形成していったと考えることができる。だが今日の我々にとって、先行するそれらの思想も、それ自体として十分な説得力をもつ理論とは言い難い。そのため、結局のところ「メスメリズムの啓示」に示されるポーの思想も単なる空理空論にすぎないと思われるかもしれない。しかしここで提示された身体論、認識論は、単に一時代の産物であるに留まらず、今日においてもなお重要な問題をはらむものである。本節では、身体論、認識論の観点から、もう一度「メスメリズムの啓示」を見直し、ポー

の問題意識を探ってみたい。

この作品に示された身体論を整理するなら、おおよそ次のようにまとめられよう。この世に生きる人間は感覚器官を備えており、その器官を通じて得られた知覚に基づいて世界を理解している。しかし感覚器官が五官に限定されているため、人間は五官を刺激する対象しか知覚することができない。つまり五官を刺激しないものの存在は人間にとって存在しないも同然であり、その存在に気づくことさえない。いわば人間は五官を刺激するもののみを知覚し、その知覚をもとに世界像を思い描いているのだが、その知覚が五感に限定された不完全なものである以上、構想される世界像もまた常に不完全なものとならざるをえない。したがって世界が真にいかなるものかは、この世を生きる人間には知る由もないのである。いわば五官に限定されない天使という存在を想定することによって、人間の認識能力の不完全性があらためて強調され、人間知性の根本的な欠陥が明確に自覚されるようになったのだといえよう。

このようにポーの身体論は、いっさいの人間の思考が真実に到達しえないという深刻な不可知論へと到達する⁽¹⁵⁾。歴史上に名を残す賢人であれ天才であれ、不完全な身体的経験に基づいて世界像を構想する限り、世界が真にいかなるものなのか解明することはできないということになる。我々にとっていかにもっともらしく思われる知であれ、それが真実らしく思われるのは、単にその知が我々の文化的コンテクストに適合するからにすぎず、それ自体として真実たりうるわけではないのである⁽¹⁶⁾。したがって世に認められている思想や理論もまた、それ自体真ではないものとして批判されねばならないだろう。

もちろんこの懐疑主義的な見解に基づくなら、一定の世界観について論ずるポーの「メスメリズムの啓示」もまた、真ならざるものとして批判されねばならなくなる。「メスメリズムの啓示」が小説として書かれたことは、まさにこの理由から説明されるだろう。1845年8月の「マーヅナリア」には、あるスウェデンボルグ主義者がこの作品を「絶対的に真実」と評価したことが紹介され、ポー自身がその評価の誤りを指摘し、この作品が「純然たる虚構」であることを明らかにしている (XVI, 71)。もちろんこの小説に示された思想がポー自身の真摯な思索に基づいていることは、1844年7月2日のローウェル (James R. Lowell) 宛書簡 (Ostrom, 256-258)、1844年7月10日チヴァーズ (Thomas H. Chivers) 宛書簡 (259-260) から明らかである。さらに1845年1月4日のブッシュ (George Bush) 宛書簡では、この作品が純粹に虚構ではあるものの、そこに自分の独創である思想をもちこんだとも述べられている (273)。それゆえポーが虚構によって思想

を表現しようとしていたことは明らかだろう⁽¹⁷⁾。逆に言えば、思想の限界を明示しつつその思想を表現しようとするならば、虚構という形式を取らねばならないのである⁽¹⁸⁾。

もちろんこの懐疑主義的な見解は、単に学問的なレベルにとどまる問題ではない。むしろすべての人間に妥当する問題だといえよう。この世に生まれ、感覚的体験や通念的な知識の学習を通じて何らかの世界観を形成する人間は、ふつうその世界観を疑うことなく生活している。しかしこの懐疑主義的な見解は、身の回りのもののすべてが知覚されたとおりのものではなく、また当然のように思われている世界観も信用できるものではなく、身のまわりのものが真にいかなるものか知ることができないという状況を自覚させるものなのである。実際にその自覚を我がものにするならば、既存の知識や通念的な思考の枠組みがいっさい通用しない現実と直面し、底知れぬ不安に陥らざるをえないだろう⁽¹⁹⁾。

知覚を通じて認識される世界がそれ自体としていかなるものなのか、それはおそらく答えの出ない問いである。そのことを十分にわきまえたうえで、ポーは、世界の実相を知覚する天使にとって「空間」そのものこそが「真に実体的なもの」であり、人間が知覚している具体的な個物はじつは実体性をもつものではないという。もちろん虚構として示されたこの世界観も、それ自体として真実とは判断されえない。世界がいかなるものかが知りえないということから、個物が実体性をもたないという帰結が導き出せるわけではないのである。それでもあえてポーがこのような世界観を構想したのは、おそらく次の三つの原因によるものと思われる。

まず第一に、先に挙げた原子論的な思考が当時のメスマリズムの流行によって説得力をもちえたことが考えられる。第二に考えられることは、前章第3節で見たように、ポー自身が直観的ファンシーによって非具象的な世界を瞥見したと自覚していたことである。もちろんこの個人的な体験は他の人間には知りうるものではない。それゆえ我々は、ただその体験の内実を検証することはできないのだが、この体験がポー自身にとって重要な視座を与えたことは明らかであろう。そして第三に、こうした新しい世界観が従来の慣習的な世界観にとってかわるものとして意識されたことが考えられる。つまり個物の実体性への懐疑が、さらにその否定へと傾いたと考えられるのである。

こうしてポーは、単なる懐疑主義の立場から一步外に歩み出ることになる。そして個物が実体性をもたないという新しい世界観は、「ことば」に対する新しい理解へと発展するのである。それまで人は、ことばに先立って事象が存在し、その事象を指示するものとして「ことば」が存在すると考えてきた。個物に先立つ普遍をことばがあらわすと考

えるにせよ、あるいはことばが単に個物から抽象されたものにすぎないとするにせよ、ことばが存在を指示することは当然のこととして理解されてきたのである。しかし個物が本質的な実体性をもたないとする考え方は、事象とことばとの関係を一変させてしまう。地上的な個物の模倣ではなくむしろ天上的な世界を描くという詩作の理想は、個々の事象を指示しないことばを求めるようになるのである。

「天上の美」に近い美を作品化しようとするポーが、詩の内容よりも美的効果を優先していた理由もここから理解できよう。たしかに詩として作品が成立するためには、事物を指示する日常のことばを用いねばならず、その意味では「天上の美」に到達することなどまったく不可能である。また「天上の美」を瞥見させる直観的ファンシーも、ことばによって説明できるものではない⁽²⁰⁾。しかし詩人は、押韻やリフレインなどを駆使することによって、詩句の意味レベル以外に音のレベルで美的効果を追求することができる。さらには意味よりも音の効果を優先したり、表面的な意味に曖昧な「意味の底流」を伴わせることによって、意味的レベルの具象性を抑制することさえ可能なのである。

1844年12月の「マージナリア」の一篇では、「不明瞭さ (the *indefinite*) が真の詩における一要素である」とか「不明瞭さが真の音楽における一要素である」と述べられた後、詩に「確定的な調子 (determinate tone) が加わると、作品が地上的なものに墮してしまおう」と論じられている (XVI, 28-30)⁽²¹⁾。つまりポーは地上世界の具体的な事象を指示しない「不明瞭さ」が詩や音楽を「天上的」なものたらしめている要因であり、その「不明瞭さ」を詩に取り込むことによって優れた詩が制作されると考えていたのである。もちろん作品がまったく不明瞭なものとなってしまうと、地上の人間にとって理解できないものになってしまう。ポーが求めるのはあくまでも、人間的の審美眼に即応させつつ、天使の審美眼にも訴えかけるような作品である。具象性の希薄な美的効果を求めるポーの芸術観は、こうした背景から理解することができるだろう。

また本章冒頭に引用した「詩の原理」の文中で特に音楽が高く評価される理由も、ここから理解することができる。いわば地上的な具象性からもっとも縁遠い音楽が「天上の美」に近いものとして評価されるのである。他の芸術ジャンルについてポーがどのように考えていたのか、具体的にはよくわからないが、具象性を弱め、統一的な美的効果を強めるような作品を求めていたであろうことは想像に難くない。

以上のことから明らかなように、ポーが詩の内容よりも全般的効果を重視し、韻律やリフレインなどの音楽的効果を積極的に取り入れたのは、単なる技巧上の関心のみに基づくわけではない。感覚によって弁別される諸々の個物が真にそのようなものとして

存在するのか、むしろ我々の感覚の外に広がる世界、すなわち個性の融解した世界こそ本来の世界ではないのか、という懐疑が、その芸術観の根底にあると考えられよう。地上的な事物の個性性を非本質的なものとする見方は、グランヴィルやエピクロス原子論、メスマリズムの影響を受けていると考えられるが、そうした先行する思想を単に継承しただけではなく、詩論ないし芸術論へと転換したところに、ポーの独自性を認めることができるだろう。地上的な事物の結合によって個物の美を越えた「天上の美」を求めるというイマジネーション論は、こうした特殊な唯物論に基づいているのである。

第4章 イマジネーション論の諸相（2） ——仮説形成的推論

ポーのイマジネーション論は、詩論や芸術論にのみ適応される理論ではない。本章では短編小説「モルグ街の殺人」に示されたイマジネーション論を検討し、演繹と帰納（あるいは合理論と経験論）とは異なるものとして、イマジネーションによる仮説形成という推論形式をポーが構想していたことを明らかにしたい。

「モルグ街の殺人」は、探偵小説（推理小説〔detective story〕）の先駆けとして一般に知られている。たしかにこの作品は、現代において探偵小説として読まれているし、そのように読んで十分に楽しめるものであることは間違いない。実際この作品には、不可解な事件の謎を解く主人公と凡庸な聞き手（いわゆるワトソン役）という人物設定、主人公と無能な警察との対比、密室殺人、犯人の意外性といった、探偵小説の常套手段となる道具立てを認めることもできる。しかしこの作品が書かれた当時、まだ「探偵小説」というジャンルが存在しなかった以上、当然ながら、この作品は探偵小説として書かれたわけではない。むしろこの作品の探偵小説的な要素を後代の小説家たちが模倣し、そのスタイルをステレオタイプ化することによってはじめて、「探偵小説」というジャンルが形成されたと考えるべきだろう。そもそも、事件を解決する主人公のデュパンが「探偵 (detective)」だとは、どこにも書かれていないのである。それゆえこの作品を探偵小説として読むことは、後世の見方に当てはめて読む、いわば偏った読みであるといわざるをえない。作品そのものに即して読もうとするならば、まずそうした固定観念から離れる必要があるだろう⁽¹⁾。

この作品では、殺人事件が発生する以前に、そして登場人物が紹介されるよりも前に、まず分析力についての一般的な説明がなされている。それによれば、分析力とは数学的能力ではなく、むしろ法則性に基づかない領域において効力を発揮する推論能力であるという。たとえばチェッカーやホイストといったカードを使うゲームで勝つためには、ゲームの法則性に習熟するのみならず、相手のプレイヤーの表情やしぐさなど、様々なものを観察する必要があるが、その諸々の観察から勝負の状況を読みとる能力が、分析力だというのである (IV, 146-149)。「探偵小説」を読もうとする読者には冗長ともいえるそうした説明の後、すぐには理解しがたい次のような文章が続く。

「分析力 (analytical power) は、単なる発想力 (ingenuity) と混同されるべきではない。というのも、分析者は必然的に発想力豊かであるものの、発想力豊かな人間が際立って

分析に無能であることがしばしばあるからだ。発想力は普通、構成的ないし結合的な能力 (constructive or combining power) となって現われる。しかし骨相学者はこの構成的ないし結合的な能力を (もちろん誤って) 原始的能力と想定し、別個の器官に割り当てている。ともあれこの構成的ないし結合的な能力が、他の点では白痴 (idiocy) に近い知力の人間のうちにあまりにも頻繁に見られるので、心について論ずる文人たちの間で広く注目されるようになってきているのである。実際、発想力と分析能力との間には、ファンシー (fancy) とイマジネーション (imagination) との間よりも大きな、しかしその性格に関してはきわめて類似した相違がある。事実、発想豊かな人間はいつも空想的 (fanciful) であり、真に想像的 (imaginative) な人間は分析的であるほかないのである。」(149-150)

この文章の意味については本論中で検討するとして、現段階ではこの引用文に続く次の文章に注目したい。

「後に続く物語は、読者にとって、いま提示した諸命題についての注釈のようなものとなるだろう。」(150)

つまり先に引用した文章が「諸命題」に相当し、以下に記される物語はその命題に対する「注釈」に相当するというわけである。その少し前の箇所では、ポー自身が「今、私は論文を書いているわけではなく、ただまったくアト・ランダムに所見を述べることによって、いささか奇妙な物語の端書きとしているだけである」(147) と述べているように、作品の中心をなすのは、あくまでも物語的部分である。だが少なくとも形式上は、命題と注釈からこの作品が構成されており、殺人事件をめぐる話はその注釈として挙げられたものなのである。この作品を読解するにあたっては、こうした全体的構造をあらかじめ確認しておくべきだろう。

それでは上述の命題群はどのように理解されるべきなのだろうか。そしてそれは殺人事件の話といかに関わっていくのだろうか。

第1節 「モルグ街の殺人」における命題群の解析

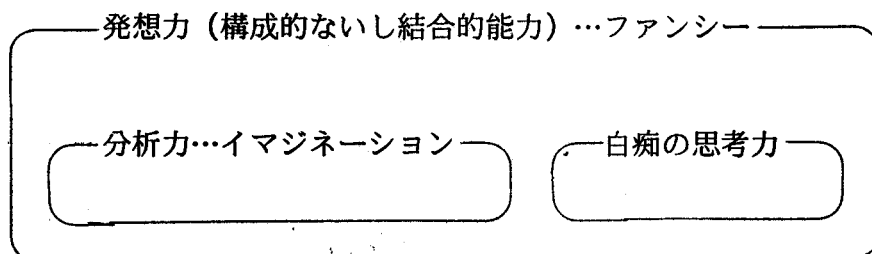
まず上述の命題群を分節して、要点を整理してみよう。

- ① 分析力と発想力とは明確に区別される。
- ② 分析力のある人間は皆、必然的に発想力豊かである。
- ③ 発想力豊かな人間は、必ずしも分析的ではない (白痴に近い人間にさえ、発想力

豊かな者はいる)。

- ④ 発想力は、一般に、構成的ないし結合的能力として現われる（骨相学者は誤ってこれを別個の能力として、すなわち構成力と結合力として理解している）。
- ⑤ 発想力と分析力との相違は、ファンシーとイマジネーションとの相違に似ている。
- ⑥ 発想力と分析力との相違は、ファンシーとイマジネーションとの相違よりも程度が著しい。
- ⑦ 発想力豊かな人間は常に空想的（ファンシー的）であり、分析的な人間は常に想像的（イマジネーション的）である。

以上の内容を図表化すると、おおよそ次のようになるだろう。



ただしこの図では、⑥の主張が十分に反映されていない。それは、そもそも⑥の内容が直接的には⑦の内容と結びつかないからである。それゆえ⑥と⑦とを両立させるためには、この命題群には明示されていない別の比較基準を、すなわちファンシーとイマジネーションとの相違を発想力と分析力との相違よりも著しいものとする別の契機を想定せねばならない。この問題の解決は現段階では保留せねばならないが、ひとまず⑥を除く命題群と図に即してその内容について検討し、その後でこの問題について考察してみたい。

命題群全体の骨子は、分析力と発想力とを概念的に区別しようとする事（①、⑦）にある。そしてその二つの能力を説明するために、「構成的ないし結合的能力」や「ファンシー」、「イマジネーション」といった別の三つの能力との関係が論じられているわけである。「モルグ街の殺人」ではこれらの概念の説明が十分になされておらず、この箇所だけでは十分に理解することもできないが、ここまで論じてきたイマジネーション論を念頭に置いて考えるなら、比較的容易に読解することができるだろう。第2章でも論じたように、ポーは「モルグ街の殺人」の発表される前年（1840年）の「アルシフロン」

評では、詩作能力としての「ファンシー」と「イマジネーション」が詩の題材を結合して新奇な詩を構成するのだと論じていた。「ファンシー」は「空想的な／奇矯な(fanciful)」詩をつくりだし、「イマジネーション」は示唆深い理想的な詩をつくり出すという相違はあるものの(62-63)、結合による作品構成という作用に関しては同等だというわけである。この議論をふまえたうえで、「モルグ街の殺人」の命題群に戻ってみよう。「アルシフロン」評の場合と同様に、④においても構成と結合とが区別されていないことが、まず確認できる(この点で骨相学の見解が退けられる⁽²⁾)。そして発想力がこの「構成的ないし結合的能力」として現われるということ(④)は、発想力が常にファンシー的であること(⑦)から理解されよう。いかなる発想であれ無から生じることはなく、常に何らかの思考の素材を結合して構成されるのである。そして分析的な人間は常に発想が豊か(②)なのだから、その人もまた当然ファンシー的である。

それゆえ、「モルグ街の殺人」の文中では明確に示されていないが、分析力もまた「構成的ないし結合力」として現われると考えられよう。そしてこの分析力が、ファンシーと同様に結合作用をもつイマジネーションと関連づけられ(⑦)、①と③で指摘された発想力と分析力との相違はファンシーとイマジネーションとの相違から考察されることになる(⑤)。ファンシーとイマジネーションとの相違は、「アルシフロン論」ではその能力の所産が奇矯であるか理想的であるかの相違によって区別されていた。それと同様に、専らファンシーに頼る人間が奇矯な空想しか思いつかないのに対し、イマジネーションを駆使する人間は、単なるファンシーに基づく思考を越えて、理想的な分析をおこなうことができるというわけである。本稿の序で触れた例に即していえば、分析者のイマジネーションは、ゲームのあらゆる局面や相手のプレイヤーの様子など多様な情報を巧みに結合し、整合のとれた分析へと結実させるのだといえよう。いわばその結合の巧みさによって、単なるファンシーによる発想の域を越えるわけである。

このようにポー自身の詩論と「モルグ街の殺人」における分析力論との間には類似性ないし連続性が認められるのであるが、任意に虚構的世界を構築する詩作と、現実の物事の整合的な説明を目指す分析とがまったく同等のものと考えられることには、やや難があるといわざるをえない。すなわちファンシーのみに基づく詩作が(理想的ではないとしても)詩として成り立つ作品をつくり出すのに対し、ファンシーのみに基づく「発想力」は、物事の説明としてはまったく役に立たない推論しか導き出せないのである。ここまで保留にしてきた⑥の命題は、じつはこの点に関して言及したものであるように思われる。すなわち発想力と分析力とは、単に理想的か否かという程度の問題において異なっ

ているのではなく、物事の整合的な説明に役立つか否かという実践的なレベルにおいて著しく異なっているのである。「モルグ街の殺人」における諸命題の問題は、とりあえずこのように理解できるだろう。

第2節 モルグ街の殺人事件と分析力

前節においてある程度明確になった当該の命題群は、それに続く作品の物語的部分といかに関わるのだろうか。本節ではその物語的部分で活躍する登場人物デュバンの思考方法に注目し、その分析方法のありようについて考察しよう。

この命題群の後の物語的な部分は二つの部分から、すなわち主人公のデュバンを紹介するとともに彼の分析力を示す短いエピソード(150-156)と、モルグ街で起こった殺人事件をデュバンが分析する話(156-192)から構成されている。前半部分ではデュバンがファンシーのみならず活発なイマジネーションをもち(151)、分析力に優れた人物(152)として紹介され、その分析方法が大雑把に説明されている。だが彼の分析方法について検討するためには、後半の部分に注目するだけでも十分だろう。デュバンの分析に即して、その事件と解決に至る経緯とをまず概観してみよう。

モルグ街で起こったレスパネー母娘殺人事件に対して、デュバンは主に次の四つの観点に即して分析を進めている。

第一の観点は、犯行現場近くにいた人々の証言に関するものである。これらの人々のうち誰一人として犯人を目撃した者はいなかったものの、それぞれ犯人の声を耳にしている。しかし様々な国籍をもつ証人たちの証言は互いに整合していない。たとえばある証人は犯人の声がスペイン語ではないかと証言しているのだが、別の証人たちは犯人の声がイタリア語であるとか、ドイツ語、英語、ロシア語であるなどとそれぞれ証言しているのである。デュバンは各人の証言を言葉どおりにはとらず、各人が皆、犯人の声を意味不明の外国語だと考えている点で整合することに注目している(170-171)。

第二の観点は、犯人の逃走経路に関するものである。犯行現場はドアも窓も内側から施錠されており、密室状態にある。デュバンは独自の調査により、犯人が通りえた唯一の経路として一つの窓に注目し、窓を固定しているようにしか見えない釘が実際には壊れていることを発見する。しかし犯行現場は建物の四階に位置しており、その窓を通ったとしても窓の外にある避雷針に飛び移らねば逃げることはできないため、犯人は人間離れした怪力と勇気をもっていると考えざるをえなくなる(172-177)。

第三の観点は、犯行の動機に関するものである。レスパネー夫人は、八年間出金することなく蓄えてきた貯金から四千フランをおろした直後に殺害されている。そのため警察は、この犯罪の動機が金銭的な問題と考えて、夫人に金銭を届けた銀行員を逮捕している。しかしデュバンは、家捜しされた警察に考えられた室内の状況が単に荒らされただけである可能性に配慮し、また実際に室内にその四千フランが残されていることを根拠として、警察による推理に整合性が欠けていることを指摘している（178-179）。

第四の観点は、殺害方法に関するものである。この事件では、絞殺されたレスパネー嬢は暖炉の煙突の中に押し込まれ、その母は剃刀で首を切断されて中庭に投げ落とされている。その異常なまでに残虐な、そして怪力を伴って為された殺害に、警察は困惑しているのである（179-180）。

この四つの観点から事件を推理してきたデュバンは、作品の語り手に次のように問いかけている。

「驚くべき軽快さや人間離れした力、獣的な残忍さ、動機のない虐殺、人間性からかけ離れた恐るべきグロテスクさ、そして多くの国の人々の耳に異国の響きがして全然明瞭に音節化されない声、といった諸観念を結合する（combine the ideas）ところまで我々はきたことになる。それではいったいどんな結果に帰結しただろう。僕はどんな印象を君の空想（fancy）に与えただろうか。」（180-181）

一読して理解できるように、作品の語り手は、思考する際に専らファンシーのみに基づいて観念を結合する人物として設定されている。この語り手は、デュバンの問いに対して今さらながら事件の異常さに気づき、犯人はおそらく狂人だろうと答える（181）。もちろんこの推理は、単なる狂人には不可能と思われる人間離れした犯人の行動力を十分に説明するものではない。したがって論としての整合性を求めるためには、犯人が人間であるという先入観から疑わねばならないことになる。デュバンは、犯行現場に残された毛髪や、死体の首に残された手の跡といった証拠を補足しつつ、犯人がオランウータンだと推理する（181-183）。そしてその分析の後、オランウータンの飼い主との面会に成功し、その男の証言によってデュバンの分析の正しさが証明されるのである（185-191）。

たしかに専らファンシーのみに基づいて推理する語り手も、デュバンに促されて所与の情報を結合し、新奇な結論を導き出している。だがその推理は、所与の情報を整合的に説明したものとはならず、単に空想的な発想にとどまるものでしかなかった。これに対してイマジネーションに基づくデュバンによる分析では、新奇であるのみならず十分

に整合性のある結論に到達したわけである。分析力と単なる発想力との対比、ないしはイマジネーションとファンシーとの対比をめぐる諸命題は、こうしたデュパンと語り手との思考方法の対比を通じて、具体的に示されているのだとひとまず理解できよう。

しかしここでイマジネーションに基づく分析を、諸事実の枚挙に基づく単純な帰納推理として理解してはならない。というのも、帰納推理は考察すべき「事実」が予め明確に設定されている場合に成り立つ推理であるのに対し、デュパンによる分析の場合は、膨大な情報群の中でどの情報が事件解明に必要な情報なのか予め明らかではなく、また証人の証言や外見上の密室状態を文字通り「事実」として認めることもできないからである⁽³⁾。それゆえ事件の分析においてまず必要となる作業は、事件解決に役立つ情報を判別するとともに、不正確な情報を修正することだといえよう。個々の情報を整合的に結合するイマジネーションには、こうした作用が期待されているのである。このような観点から、イマジネーションに基づく分析のあり方についてさらに検討してみよう。

デュパンは、この殺人事件の捜査を担当する警察がある程度は巧妙であり(165)、綿密に捜査していること(166)を認めている。しかし逆にその綿密な捜査方法自体が事件の解決を妨げているのだとデュパンは言う(165-166)。物事を綿密に見る捜査に対するこの批判は、いささか奇妙なものに思われよう。というのも優れた推理に求められるのは、何よりもまず、些細な手掛かりをも見逃さない鋭敏な観察力だと考えられがちだからである。もちろんデュパンは、そのような綿密な捜査が十分な成果につながる場合があることも認めている(166)。しかしこのような方法がいつでも成功するわけではないというのである(166)。デュパンは警察の捜査官の捜査方法について次のように述べている。

「彼は、対象をあまりに近くからとらえることによって、自らのヴィジョンを損ねている(He impaired his vision by holding the object too close)。たぶん彼は一つや二つの点では並外れて明確に見ることができるのだろうが、そうすると必然的に物事を全体として見失ってしまうことになるのだ。」(166)

この主張は、いわゆる「木を見て森を見ず」といった偏狭な観察方法に対する批判として理解してよい。しかしこのような偏狭さに陥らないようにするのは、容易なことではない。なぜなら警察は膨大な情報を迅速に処理することが要請されるため、事件の直接的な手掛かりになりそうな特定の事象に目星をつけ、その周辺を重点的に捜査しがちだからである。そしてその際、捜査の常道に従って、「犯人はどのような人間なのか」、あるいは「犯行の動機は金銭目当てなのか、それとも怨恨なのか」などと問いを立て、

その疑問に答えてくれそうな情報について目を向けてしまうことも、少なからずあるだろう。もちろん通常の事件の場合は、このような捜査も一定の成果をあげることができる。しかしモルグ街の殺人事件のような異常な事件の場合、こうした捜査方法が逆に迅速な捜査の妨げとなるのである。いわば捜査の慣例的な手順に従うことによって、目をつける情報に偏りが生じてしまうのだといえよう。対象を近くから見ることに對するデュパンの批判は、このような捜査の常道に對する批判なのである。

このような異常な事件を捜査する際に必要なのはむしろ、数々の異常さ自体が整合的に結びつく観点へと到達することである。そのためには、「事実」か否かわからない膨大な情報を総体的にとらえ、諸々の情報の連鎖を見出すことが必要になる。その作業を通じて、不正確な情報は相対的に修正され、慣例的な思考によっては見落とされてしまうような情報の結びつきも見出されるようになるだろう。そこで見出される情報の結びつきは、先入観にとらわれていた思索者にとっては、今までに考えたこともなかったような新奇な結合として意識されることになる。このように情報を新奇かつ整合的に結合し、先入観にとらわれない論を形成していく思考方法が、イマジネーションに基づく推論なのである。先に挙げた四つの観点に即して分析を進めるデュパンは、当初から一貫してこのような方法を探っていたと考えるべきだろう⁽⁴⁾。

所与の情報全体において矛盾のない推論が導き出されたとしても、それはもちろん限られた情報に基づく蓋然的な仮説にすぎない。それゆえデュパンによる分析はオランウータンの飼い主の証言によって証明されねばならなかったのであるし、もしもその推論と整合しない情報が新たに付け加わるようなことがあれば、推論の全体的な修正を迫られることになっただろう。つまりイマジネーションによる推論は、あくまでも蓋然的な仮説を形成する思考にすぎず、それ自体として事件の真相と合致する保証はないのである。このことはたしかにイマジネーションに基づく分析の限界である。しかしこの限界は推論方法としての弱点を意味するものなのだろうか。そしてその限界を克服するような、より優れた推論方法はありうるのだろうか。次節ではこうした点について考察を進めたい。

第3節 演繹、帰納、イマジネーションに基づく推論

宇宙論として知られるポーの『ユリイカ』(1848年)の冒頭部では、未来人の手記という形式を借りた一連の論述(ポー研究者の間ではしばしば、ポー自身の語〔XVI, 187〕

を借りて「注目すべき書簡」“A Remarkable Letter”と呼ばれている)が挿入されている(188-198)⁽⁵⁾。この論述において、ポーは、演繹や帰納と対比しながらイマジネーションに基づく推論について論じている。

未来人としての語り手の人格を借りて、ポーはまず19世紀までの哲学をアリストテレス、ユークリッド、カントに代表される「演繹的ないしア・プリオリ哲学」とフランシス・ベーコンに代表される「ア・ポステリオリないし帰納的」哲学との二つに区分する(188-189)。ポーの主張によると、この両派が学問領域を支配しているために、演繹と帰納以外の思考方法は学問的に認められていないが、実際に大きな学問的成果をあげてきたのは、それら二つの思考方法ではないという。なぜならば「真の科学の進歩」というものは「全歴史が示しているように、見かけ上は直観的な跳躍によって (by seemingly intuitive leaps) その最も重要な歩みを推し進める」からだという(189)。すなわち、演繹と帰納しか認めないという学問のあり方は「イマジネーションの抑圧 (the repression of imagination)」にほかならないというのである(190)。

演繹や帰納に頼る立場に対するポーの批判は、それらの思考の過程が科学の飛躍的な発展を阻むこと、および演繹の基礎を成す「公理 (axiom)」や帰納の基礎を成す「事実 (fact)」がすべて真実と認められるだけの確実性をもたないこと、以上の二点に基づいている。後者が前者の原因となる側面もあるため両者を完全に区別することはできないが、便宜上この二つをaとbとに分けて検討し、そのうえでイマジネーションに基づく推論の意義について考察し直してみよう(c)。

a. 演繹、帰納における発見性の欠落

ポーは、演繹と帰納が科学の飛躍的な発展を阻むことを、くどいくらい繰り返し強調している(188-190)。だがその理由については、十分に説明されているとはいえない。説明するまでもないと考えたからかもしれないが、この問題については説明を補う必要があるだろう。

演繹とは、想定された一般的前提から、論理的に特殊命題を導き出す推論形式であり、前提が真であるとき必然的に結論も真となるものをいう。その例としては、「AまたはBである」という大前提と「Aではない」という小前提から「Bである」という結論を導き出す推論を挙げることができるだろう。この推論形式では、前提に含まれる内容に関して確実な結論を導き出すことができるものの、前提を立てた時点で思考の枠が決定されるため、予想を越えるような結論が導き出されるようなことはない(上の例の場合、C

やDなどについて思いをめぐらせることはない)。したがってこの推論形式には、未知の事象に光を投げかけたり、何かを発見したりする働きを期待することはできない。演繹は、何らかの謎を解明したり新奇な発見をしたりするには適さない推論形式だといえよう。

一方、帰納とは、複数の特殊な経験的諸事実のうち一定の共通性を探り、そこから総合的な一般命題を導き出す推論形式である。この推論形式は、すべての事例を完全に枚挙して為される完全帰納と、枚挙できるかぎりの若干の事例からあらゆる事例に関して推論する不完全帰納とに区分される。前者は、単に既知の諸事実を概括的に再確認するだけのものである。それゆえこの方法では、確実な結論を導き出すことはできるものの、何か新しいものを発見することができるわけではない。これに対して後者は、観察される諸事実から類推して、まだ観察されない事象にまで推論を下すものである。それゆえこの方法では、あくまでも蓋然的推論の域を越えないものの、既知の部分から未知なる全体へ飛躍して推論を進めることができる。しかしこの不完全帰納における「飛躍」とは、観察から得られた一定の理解を延長させて未知の事象に当てはめるだけのものであって、直接的には意外性のある発見を導き出すものではない。むしろその帰納が失敗するような新事実が現われることによって、はじめて何事かを発見できるのであって、新事実が現われるまでは、慣習的な思考にとらわれ続けざるをえないのである。オーストラリアで黒いスワンが発見されるまで「すべてのスワンは白い」と信じられていたという有名な逸話は、この帰納の特性をよく示した例だといえよう。「モルグ街の殺人」において警察が通常の思考の枠にとらわれていたように、不完全帰納は、観察される諸事実に対して抱く慣例的な思考の枠でもって、未知のものをとらえようとする推論なのである。

このように演繹と帰納のいずれにおいても、ある確固たる前提から出発する限り、その前提が予め思考の方向を限定してしまい、推論される内容はその視座に即したものに制約されざるをえない。いわば既知の問題を確認したり、思考の幅を多少広げたりすることはできたとしても、今まで考えもしなかった新奇な視点を導入したり、思いがけない発見を促進することは、演繹や帰納には不可能なのである。演繹と帰納が科学の飛躍的な発展を阻むというポーの主張は、この二つの推論形式自体の性質に起因するものだと考えられよう。

b. 演繹、帰納における真実性の欠落

ポーは「いかなる真実も自明なものではない」(188) という立場から、自明の真実と

して認められるような「公理」の存在を否定している(192)。すなわち真実は本来いつ誰にとっても一定不変のものでなければならないはずなのに、実際には時代を越えて万人に真実と見なされる公理など存在しないというわけである(『ユリイカ』本文(240-241))。このような見解に立つポーは、たとえば「一本の木は、一本の木であると同時に一本の木でないことはありえない」という典型的な矛盾律さえ真実とはいきれないと主張する(194)。たとえ「一本の木であると同時に一本の木でない」という状態について我々には考えることができないとしても、それはその状態の不可能性に起因するのではなく、そのように考えることのできない我々の思考力の限界に起因するといふのである(194-195)。

この主張は何か詭弁めいたもののように思われるかもしれない。たしかに「AはAであるとともに非Aであることはない」という矛盾律の命題が真でないというのであれば、その主張は批判されるべきであろう。なぜなら矛盾律は「Aであること」と「非Aであること」とが両立しえないことを約定的に定めたものであり、その命題が真であることは当為として要請されているからである。しかし感覚的に知覚できる具体的な「一本の木」に関して論ずる場合、ポーの主張には詭弁ではすまされない問題がある。前章で検討したように、ポーは短編小説「メスメリズムの啓示」において、人間を不完全な身体をもつ存在として示していた⁶⁾。この考え方は、限界ある知覚をもとに一定の世界観を構築せずにはおれない人間に、はたして世界の真のありかたなど理解できるのか、逆に人間が勝手に構想した世界像を世界に対してこじつけているだけではないのか、という反省を促すものだと考えられる。そのように不完全な感覚を通じて知覚し、その知覚を統合してとらえた「一本の木」は、それ自体として真にいかなるものなのか人間には知りえないというのが、ポーの主張なのである。換言すれば、生身の人間には、約定的な思弁の領域において演繹的に確実な思考ができたとしても、具体的な経験世界に関しては絶対的に確実な真実など理解することができないということである。

こうした可謬主義(fallibilism)的な見解は、経験的事実の積み重ねによって真実に迫ろうとする経験科学とも対立する。すなわちベーコン派の「ご自慢の事実は、常に事実であったわけでは決してなかった——それが事実であると前提しなければ、少しも重要なものではなかった」(190-191)と考えられるのである。ポーは、未来人としての語り手の口を借りて、過去の祖先たち(つまりポーの時代までの人間)の思考方法についてさらに次のように述べている。

「我々の祖先たちの誤りは、ものを目に近づけるほど必然的にものがよりはっきり見え

るはずだと空想するようなお利口さんの誤りに似ていた。」(190)

一読してわかるように、この批判は「モルグ街の殺人」における警察批判と重なるものである。細かな観察によって得られた知識を「事実」と判断したり、その「事実」を蓄積することは、それ自体として「真実」への接近に寄与するものではない。その方法は、単に推論の飛躍的な発展を阻むばかりでなく、無意味な細部に固執する傾向をはらみ、恣意的あるいは慣習的な思考の枠にとらわれ続ける危険性をも伴うのだといえよう。

人間の思考の限界に対するこのようなポーの主張は、先入観に基づく前提に対する自浄作用を推論形式自体の内にもため演繹と帰納の弱点を指摘するものではあるが、だからといって一切の知的な思考を放棄するような懐疑主義に向かうものではない⁽⁷⁾。ポーが求めているのは、確実な真実の探究という目標を断念し、新奇でありかつ整合性のある蓋然的仮説を立てて、問題に対する暫定的な理解を求めることにあるのだといえよう。

c. 新奇な仮説を形成する蓋然的推論の意義

さらにポーは、たとえば暗号解読において、上述のような演繹と帰納とが効力を発揮しえないことを指摘する(196)。ここでポーが念頭に置いている暗号とは、1841年の論文「暗号に関する覚書」や1843年の短編小説「黄金虫」で取り扱ったような、文字を他の記号に置換してできた暗号のことだと考えられよう。このような暗号解読の場合、解読者がまず直面するのは、意味を成さぬ記号の連なりである。そこには何ら自明のものではなく、明確な前提から推論を進めるような演繹や帰納は何の役にも立たない。そのため「黄金虫」の登場人物レグランドは、蓋然性の高い仮説を重ねていくことによって、暗号を解読しようとしている。彼はまず暗号文のなかで最も多く使われている記号「8」を、英語において用いられる頻度の最も高い「e」であると仮定する(V, 133)。その際、「meet」や「fleet」のように英語において「e」が重なる場合が多いことと、暗号文の中に「88」という表記の多いことが一つの根拠となっているが(133)、これも何ら確実な根拠となるわけではない。次にレグランドは、「e」を用いた定冠詞「the」となりうる三つの記号の連なりが暗号文においても多用されているかどうかを検討し、実際にそのような連なりがいくつか存在していることを見出している(133-134)。これによって「8」が「e」である蓋然性が高いと判断されるとともに、「the」の「t」と「h」に相当する記号も、高い蓋然性で割り出されるのである。その後その「t」、「h」、「e」を手掛かりにして、「t-ee」は「tree」ではないかというように推論を進めて他の記号にも仮定を立ていき、最終的にはその暗号文が解読される(134-136)。この解読作業が、自明の前提から

展開していくような演繹や帰納に基づくものでないことは明らかであろう⁽⁸⁾。のみならず、厳密に論理学に即すならば、その解説が真に正しい読みであるという確証も決して得ることができない。しかしそれにもかかわらず、謎に満ちた記号の連鎖は意味を成す文章となり、その解説文の信憑性を疑う積極的な理由はなくなるのである。

「注目すべき書簡」では、演繹や帰納に拘泥する学者たちが実際にはたいした業績をあげることができず、むしろケプラーのように「熱烈なイマジネーション」をもった学者のほうが革新的な理論を打ち立てることができたと述べられている (XVI, 196-197)。すなわちケプラーは、後にニュートンに継承されることになる諸法則を「想像した (*imagined*)」のだという (197)⁽⁹⁾。ここでは肝心のイマジネーションについて十分な説明がなされていないので、この箇所だけ読むと、あたかもイマジネーションに基づく推論が単なる当て推量にすぎないかのように誤解されかねない。だがここまで検討してきた考察をふまえるならば、イマジネーションによる推論が、思考対象の総合的な分析による発見的な推論形式と考えられていることは明らかだろう⁽¹⁰⁾。たしかにイマジネーションによる推論には、演繹のように一定の前提から確実な結論を導き出すことはできないし、帰納のように「確実」な事実に基づいて推論を進めることもできない。しかし逆に、イマジネーションによる推論は、演繹や帰納によっては解決できない問題、すなわち解決のための自明の前提がなかったり慣習的な思考では理解できないような謎に対して、効力を発揮するのである。もちろんそこで導き出される推論は、あくまでも仮説の域を越えるものではない。しかしその推論が緊密な整合性をもつかぎりにおいて、高い蓋然性をもつものとして認められるようになるのである。そもそも自明の前提のない謎に対して、蓋然的仮説の域を越える考察は不可能である。自明なものなど存在しないと考えるポーにとって、整合性のある蓋然的推論こそ最高の推論なのだといえよう。「注目すべき書簡」のこの論述は、演繹と帰納という従来 of 推論形式との対比を通じて⁽¹¹⁾、イマジネーションに基づく蓋然的推論の意義を主張したものと考えられるだろう。

第4節 合理論、経験論、プラグマティズム

理性を重視する近代人にとって、演繹と帰納とが論理的思考を支える基盤であったことはいうまでもない。逆に演繹や帰納を逸脱する思考は、非論理的なものとして批判されるべき考え方だったのである。したがってポーのイマジネーション論はその常識的な理解に対して新たな推論の可能性を提唱するものだったといえよう。本節では、当時の

「アブダクション (abduction)」とか「遡源推理 (retroduction)」、「仮説形成 (hypothesis)」などと呼び、演繹や帰納に先行すべき思考方法として多くの論文で論じているのである(本稿ではパース研究の通例に従い、「アブダクション」の名称に統一する)。彼のアブダクション論を概観し、ポーのイマジネーションによる推論方法と比較してみよう。

パースによれば、「アブダクションとは、説明的仮説を形成する方法である」(Peirce, 5, 171)⁽¹³⁾ という。この方法は、「驚くべき事実Cが観察されている」という事態に対し、「だがもしもAが真であるならば、Cであることは当然のことだろう」といえるような説明的仮説Aを探し出し、「それゆえAが真ではないかと思うのはもつともだ」と推論する段階をふむものである(5, 189)。この説明からも理解できるように、ここで提起される仮説は、所与の公理や事実から導き出されるものではない。それゆえこの推論はあくまでも蓋然的推論にすぎない。しかしその仮説が矛盾なく当の事例を説明できるかぎりにおいて、その推論はもつともらしい印象を喚起することができる。こうした仮説を立てて、謎に対する一つの蓋然的な解答を導き出す推論方法が「アブダクション」なのである。「モルグ街の殺人」において犯人をオランウータンと仮定して整合的な説明を導き出した推論方法は、まさにこの「アブダクション」として理解することができよう。このアブダクションこそ、「新しい観念を導入する唯一の論理的操作」(5, 171)なのである。

それではそうした仮説そのものは、どのように導き出されるのだろうか。パースは「アブダクションの示唆は閃きのようにやって来る。それは洞察の働きである。ただしきわめて可謬的な洞察 (fallible insight) ではあるが」(5, 181) と述べ、アブダクションが説明のつかぬ一種の思いつきに近いものであることを示唆している⁽¹⁴⁾。しかしそのアブダクションは、先験的直観によって得られるようなものではなく、既知の経験的知識に基づくものだという。

「たしかに仮説の様々な諸要素は、我々の心の内に既に存在していたものである。しかし我々の熟考の前で新しい示唆を閃かすのは、今まで寄せ集めようとは夢にも思わなかったものを寄せ集めてできた観念である。」(5, 181)

つまりアブダクションは、見かけ上は直観的であるとはいえ、仮説を無から生み出すわけではなく、(ポー的にいえば)既存の諸要素を新奇に結合することによって仮説を産出する推論方法なのである⁽¹⁵⁾。

「神の実在についての疎かにされてきた論証」(“A Neglected Argument for the Reality of God”, 1908) という論文によれば、「冥想 (Musement)」という特殊な思考方法に基づく

とき、アブダクション（この論文では「遡源推理」）は効力を発揮するという。この「瞑想」とは、少しも論理的に秩序だった思考ではなく、いわば思考の「純粋な戯れ（Pure Play）」ともいうべきものであるが（6, 458）、これによって解明すべき謎を解くヒントを得ることができるのである。すなわち思索者には、確たる目星をつけることなく「諸事実を観察し、それらを多様に配列し直して」、説明的仮説を生じさせることが求められるのである（6, 488）。この「瞑想」の効用について論ずる文脈において、パースは次のように述べている。

「エドガー・ポーが『モルグ街の殺人』のなかで述べているように、一見したところまったく解決不可能と思われる問題も、そうした事情によって、かえってすんなり合う鍵を受け入れることになる。」（6, 460）

この指摘は、「モルグ街の殺人」におけるデュパンによる発言、すなわち「この謎は、それが容易に解決されると思われるまさにその理由によって、つまりその外観の極端な性格によって、解決不可能だと思われている」（IV, 168）という発言をふまえたものであり、パースのこの論文の欄外にもこの文章が引用されている。つまりデュパンが犯行の人間離れした性格それ自体に注目することによって警察には思いもよらぬ犯人像を想像しえたように、観点を変えることによって問題の難解さが逆に解明の糸口となりうることをパースは指摘しているのである。このような新たな観点を得ることにこそ、「瞑想」やそれに基づくアブダクションの効用があるのだといえよう。

以上の説明からも明らかなように、演繹や帰納とは区別されるパースのアブダクションは、ポーの主張するイマジネーションによる推論と似通った性格をもっている。のみならず、パース自身が「モルグ街の殺人」における思考方法を熟知しており、それをアブダクションの説明に用いていることも確認できた。これだけのことを証拠にポーからパースへの影響を論ずることは困難であるとしても⁽¹⁶⁾、ポーのイマジネーション論がパースのアブダクション論を先取りするものだったことは容易に指摘できよう。ポーの仮説形成的イマジネーションに関する理論は、経験論や合理論の伝統からプラグマティズムへの移行期の思想として、思想史的に位置づけられるのである。

第5節 推論における唯美主義

以上の考察により、探偵小説の先駆けといわれる「モルグ街の殺人」がじつはイマジネーションに基づく分析を提唱する作品であり、その分析が演繹や帰納とは区別される

べき仮説形成的な推論であったことが確認できた。ポーは、結合作用による新奇性の産出を原理とする詩的イマジネーションを推論方法に転用し、経験的な諸事象を新奇に結合して蓋然的仮説を形成する推論形式を提唱したわけである。本章を締め括るにあたり、この推論方法と詩作の方法との接点を見直すことによって、この推論方法の特性をあらためて指摘しておこう。

本稿第1章第2節と第2章第4節で論じたように、ポーは1845年のウィリス評において、「アルシフロン」評の論旨をほぼ逐語的に繰り返し (XII, 37-38)、その後次のような論を付け足していた。イマジネーションによる新奇な結合は、ただ美のみを目的としており、その所産は「調和的 (harmonious)」である。そしてその調和があまりにも自然なものと感じられるゆえに、結合の新奇性は、「今までにこうした結合が想像されなかったのはなぜなのか」という疑問を伴う形で感じられるという (39)。つまりイマジネーションの所産は、調和性と新奇性という二つの観点から評価されるわけである。文学的制作に関するこの主張は、イマジネーションに基づく推論にも適用されよう。すなわち推論の妥当性は、枚挙されうるかぎりの思考の素材の中にその帰結を否定するような積極的な根拠が見当たらず、それらの思考の素材が調和的に整合していることに求められねばならない。そしてその推論が従来の固定観念を覆す新奇性をもつとき、「今までにこうした結合が想像されなかったのはなぜなのか」と問わずにおれないような優れた仮説となるだろう。いわばイマジネーションに基づく推論は、調和性と新奇性という美的性格をもって評価されるべきものなのである。その意味で、イマジネーションの所産たる詩と推論的仮説とは同等のものだといえよう⁽¹⁷⁾。

しかし真実性ではなく美的性格をもって評価されるべき推論など、信頼するに足るものなのだろうか。この問いに対しては、次のような答えが用意されるはずである。すなわち、人間の知識が常に確実なものとはなりえないという可謬主義に基づくかぎり、推論の帰結が絶対的に真実となることは期待できない。仮に人間が構想した仮説が実在に対して真に合致していたとしても、人間にはそのことを論理によって確認するすべはない。したがって推論は実在との関係によって真実性を問われるのではなく、ただ推論内部の整合的な関係性によってのみ評価されねばならないのである。逆にいえば、理論というものの蓋然的性格を認めずに実在に関して真実性を標榜する理論こそ、信頼するに値しないのだといえよう⁽¹⁸⁾。

ポーの提唱するイマジネーションに基づく推論は、演繹や帰納のように論理的に定式化できないため、推論形式としての明確さに欠けることは否定できない。それゆえその

実践に際しても、ただ通念にとらわれぬよう心がけ、広い視野をもち、思考の素材となる諸々の情報の内に隠れたアナロジーを見出そうとするということ以外に、頼るべき指針はない。こうしたとらえどころのなさゆえに、その推論方法の意義は、その方法に準拠した推論の成果によってしか示しえないのかもしれない。だがポー自身が認めているように⁽¹⁹⁾、「モルグ街の殺人」は作者（ポー）が設定した謎を登場人物が解明するのだから、イマジネーションに基づく推論の実際の成功例とはいえない。そして『ユリイカ』もまた、ポー自身の知識不足ゆえに、現代科学の観点から高く評価できるような成果には至っていない。したがってその推論の方法の意義は、現段階では未決のままともいえよう。しかしポーの仮説形成的なイマジネーション論は、ともすれば明確な前提という固定観念にとらわれ、飛躍的、発見的な推論の可能性を自ら排除してしまいがちな我々にとって、方法論的な反省を促す契機となるだろう。

第5章 ポーの詩論のフランス芸術への影響

第3章で論じたように、ポーの詩論は狭義の詩の領域に留まらず、広く芸術一般に適用しうるものとして構想されていた。しかし芸術に関して先進国とは言い難い当時のアメリカにおいて、その理論はほとんど意義を認められることはなかった。むしろポーの思想は、芸術の先進国たるフランスに多大な影響力をもっていたといえよう。本章ではポーの影響を受けたシャルル・ボードレールとステファヌ・マラルメに注目し、彼らの詩論と美術評を通じてポーの思想がフランス芸術にいかなる影響を与えたのかについて、具体的に検討してみたい。

第1節 ボードレールの詩画比較論

周知のように、ボードレールは、詩人として、あるいはポーの小説の翻訳者として活躍したのみならず、絵画評の分野でも優れた業績を残している。本節では、ポーの思想的影響を受けたボードレールが、詩と絵画との両方のジャンルで革新的な主張していたことに注目してみたい。その考察にあたり、まずボードレール以前に詩と絵画とがいかなる関係にあったのかについて、まず確認しておきたい。

16世紀初頭のレオナルド・ダ・ヴィンチによる「パラゴーネ（諸技芸比較論）」以来、いわゆる詩画比較論が西洋諸国で盛んに論じられてきたことは、よく知られている。それまで詩は身体を労することのない精神的な自由学芸として認められていたのに対し、絵画は手技に基づく機械的技芸として劣等視されがちだったのだが、レオナルドは、絵画のもつ視覚的な明確さを高く評価することによって、詩に対する絵画の優位性を主張したのである（Leonard, 194-209；Howard〔1909〕, 47-51）。それ以後、詩の優位性を認める根強い伝統に対抗して絵画の価値を重視する論者たちは、自然的記号（画像）のほうが人工的記号（ことば）よりも明確に観念を伝達できることを強調したり（Du Bos, 216-222；Howard〔1907〕, 622）、言語文化圏の限定を越えて理解される絵画の普遍性を強調したりしたのである（Piles, 95-96；Howard〔1909〕, 93）。

しかしこうした優劣論は、詩と絵画とが共通の性質を有していることを前提として認めていたのであり、この両ジャンルが「姉妹技芸」として理解されていたことを看過することはできない。詩画比較論に携わったほとんどの理論家は、ホラーティウスのことば「詩は絵画のごとく（ut pictura poesis）」（『詩論』*Ars Poetica*, 361〔Horatius, 251〕）と

か、シモニデスの「絵画はもの言わぬ詩、詩はもの言う絵画」(プルタルコス『モラリア』[*Moralia*]「アテナイ人の栄光について」3, 346F)といったことばを頼りに(あるいは随意に解釈して)、詩と絵画との類縁性を認めようとしたのである(Le, 194)⁽¹⁾。その類縁性としては特に、両ジャンルとも「模倣」を制作原理とすること、描くべき主題を叙事詩や聖書、歴史物語から採ることなどが挙げられよう。表現媒体の相違に基づいて詩と絵画との峻別を強調したレッシングの『ラオコオン』(*Laocoon*, 1766)でさえ、この点に関して異議を唱えるものではない。そして17世紀後半以降の古典主義文化の枠組みにおいてはさらに、古代人の趣味を遵守して「適正さ(デコールム)」を作品内に求めるべきこと、享受者を教導しつつ楽しませよう目指すべきこと、そのために作家は豊かな学識を有すべきこと、現実の事象よりむしろ理想的な美を描くべきことが、詩人と画家の双方に求められた。こうして詩画比較論の伝統は、両ジャンルを模倣技芸としてとらえる古代以来の考え方を継承し、ジャンル間の相違と共通性とを理論的に明確にしつつ、「芸術」という包括概念の成立の素地を準備したのである。

16世紀初頭以来の詩画比較論の伝統について網羅的に論じたリーやハワードは、その伝統の下限を18世紀中葉とみなしている(Le, 194; Howard, 43)。これは詩画比較論の基盤となった古典主義自体の衰退を反映したものと考えることができよう。実際、17世紀中葉のフランスに花開いた古典主義は、17世紀末から18世紀初頭にかけて白熱した新旧論争において早くも反論を招き、絵画制作の現場でも現世享乐的、ロココ的な作品が多く制作されるようになったのである。また一方では経験論的理性を重んじる啓蒙主義がフランスに根つき、理想美よりもありのままの現実を直視しようとする傾向が生じてきたことも、古典主義の衰退の原因として注目できよう。18世紀フランスの詩画比較論を論じたセッセリンは、デュボスが詩を絵画より下位に位置づけた原因の一つとして、当時(18世紀初頭)の詩のレベルが極端に低迷していた事実を挙げ、科学性を備えた散文が詩を駆逐していたことを指摘している(Saisselin, 149-150)。絵画の領域においては依然として神話的、非科学的な情景描写が認められたものの、文学においては現実的な真実らしさが求められるようになったというのである(150-152)。そして18世紀後半には、絵画を私有する機会の増えた上流市民階級を中心に、わかりやすい絵画、すなわち身近な事象を写實的に描いた絵画が好まれるようになったため⁽²⁾、古典主義的な枠組に基づく詩画比較論の伝統がこの時期に一応の終結を迎えたとする判断は、たしかに妥当だといえよう。

しかし古典主義の伝統は、18世紀中葉になっても完全に廃れてしまったわけではない。

詩の領域では形式主義に堕しながらもなお旧来の詩法が厳格に守られていたし、絵画の領域でもアカデミーを中心に古典主義美学が維持されており、18世紀末から19世紀初頭にかけての新古典主義へと連続していくのである。したがって18世紀から19世紀にかけては、古典的な理想美を描こうとする保守的傾向と、現実世界を写實的に描こうとする革新的傾向とが拮抗し、徐々に対立を明確にしていった時期として理解することができるだろう。この対立が、19世紀前半の（新）古典主義とロマン主義との対立へと展開していくのである⁽³⁾。

こうした状況を根底から覆すのが、ボードレールである。詩と絵画との間に類縁関係を認めるボードレール自身は、伝統的な「詩画比較論」を意識したうえで詩と絵画とを論じているわけではない。だが彼の見解は、古典主義美学とは異質な美意識に基づく詩画比較論として注目に値するだろう。たしかにボードレールより以前にも、ロマン主義運動が古典主義の形骸化した諸規則を否定し、新しい芸術のあり方を示していた。しかしロマン主義の作家たちは、新たな芸術理論を打ち立てるというよりはむしろ従来の諸規則を破っていくことに情熱を傾ける傾向が強かったため、古典主義美学に代わる独自の美学を理論的に普遍化させることには成功しなかったといわざるをえない。それゆえロマン主義は古典主義を一掃することはできず、古典主義はなおアカデミーを中心に権威であり続けたのである。絵画の領域において新古典主義の画家アングルが一定の支持を保ち続けていたことも、古典主義の伝統の根強さを知るよすがとなるだろう。そしてユゴの『城主』(*Burgraves*)の上演が不成功に終わった1843年以来、もはやロマン主義に対する一部の人々の熱狂も冷め、逆に古典主義が改めて見直される傾向もあったのである⁽⁴⁾。以上のような状況をふまえるならば、ボードレールの思想と古典主義との対比は、十分検討に値する問題だといえよう。

a. 唯美主義

ボードレールは、ポーの思想を肯定的に紹介した評論「エドガー・ポーに関する新たな覚書」(《Notes nouvelles sur Edgar Poe》, 1857)の中で、ポー自身の主張に即して、以下のように詩と短編小説との違いを論じている。詩は韻律をもち、それを用いる技巧によって美を目指すことができる。一方、短編小説はそのような韻律をもたず、そのかわり理屈っぽい口調や辛辣な口調、諧謔的な口調など、詩にはふさわしくない様々な口調を伴うことができるし、論理を展開することもできるため、美よりはむしろ真実を目的とすることに適している。つまりボードレールは、美と真実との間に明確な区別を立て

ることによって詩と短編小説を区別し、詩が真実とは関係なく専ら美と関わることを主張しているのである (Baudelaire, 1976, 329-330)。この主張は、ともすれば散文と同様に写実性や道徳性が求められがちな詩に、それ固有の価値を認めようとする考え方だといえよう。

詩が専ら美を目的とすることを強調するために、ボードレーはやはりポー自身の主張に即して、一般に支持されている邪説、すなわち「詩の目的は何らかの教育である」という考え方を批判している (333)。ボードレーによれば、詩は享受者の良心を強固にしたり、有用な何事かを証明したり、あるいは品性を向上させたりする効用のゆえに価値があるのではない (333)。ポーの主張するように、詩は美を目指す「趣味」の領域に属するものであって、真実を求める「純粹知性」や義務を求める「道徳感覚」の領域とは無関係だということである (333-334)。ボードレーはこの三区分をゴーチエ論 (「テオフィル・ゴーチエ」《Théophile Gautier》, 1859) でも繰り返し (113)、絵画に美以外のものを求めようとする態度を批判している (124)。この唯美主義的見解が、ボードレーの詩論や絵画論の基盤となるのである。

ボードレーは「道義派のドラマと小説」(《Les Drames et les romans honnêtes》, 1851) において、詩に教化としての効用を求める悪しき傾向を当時のブルジョワ派と社会主義派の両陣営に認めているが (41)、詩および絵画の目的を教化とみなすことは、これらの党派を越えて、当時のフランスにおいてきわめて普通のことだったといえよう。というのも、長い古典主義の伝統においてもまた、詩と絵画には人々を教化する機能が求められていたからである。

ルネサンス期以降、西洋では、詩と絵画は人々を楽しませると同時に教化せねばならないという考え方が、ホラーティウスの『詩論』の 333 以下を典拠として無批判に踏襲されてきた (Horatius, 249-250 ; Lee, 230-233)。すなわち詩と絵画は、聖書や聖人物語によってキリスト教精神を称揚したり、古代の神話的英雄の理想的な行為を示すことによって享受者を美德へと導くことを目的としていたのである。そのため詩と絵画が道徳性を兼ね備えたり、教化指導的性格を帯びることはきわめて自然なことだったといえよう。したがってこうした傾向に対立するボードレーの唯美主義的主張は、単に当時の党派的な思想詩に対する批判であるのみならず、伝統的な詩や絵画のあり方自体に対する異議申し立てでもあったわけである。

ボードレーは道徳性や教化的性格を詩や絵画から排除しようとする一方で、詩や絵画に「真実」を求めようとする見解をも退けようとしている。ボードレーによれば、

フランス人は美をそれ自体として愛することができず、詩や絵画に真実を求めてしまう傾向にあるという（「テオフィル・ゴーチェ」、〔124-125〕）。真実を偏重するこのような態度が、ボードレールの批判の対象となるのである。ここでいう「真実」とは模像を通じて示される原像の現実性のことと考えてよいが、このような「真実」を詩や絵画から切り離そうというボードレールの考え方もまた、フランスの芸術思潮においては特異な発想だったといえよう。実際、この論文が書かれた当時は写実主義の全盛期であり、現実世界をありのままに作品化することが高く評価される傾向にあったし、それ以前のロマン主義においても、古典主義が直視しようとしなかった卑俗な現実を積極的に描写することが求められ、写実主義への道を開いたのだった⁽⁵⁾。そして写実的な模倣よりも理想美の作品化を目指した古典主義においても、「デコールム（適正さ）」を重視し、描写される人物や事物が「真実らしさ（vraisemblance）」を兼ね備えることが求められたのである（Lee, 233-241, 292-294）。また「芸術のための芸術（l'art pour l'art）」の思想のマニフェストたるゴーチェの『モーパン嬢』（*Mademoiselle de Maupin*）序文（1834）においてさえも、道徳性の芸術への介入に対する批判こそあれ、芸術から真実を切り離そうというような積極的な主張は見ることができない。このように考えるならば、ボードレールの見解がいかんか当時において特殊なものであったかが理解できるだろう。いわばボードレールは、ポーから継承した唯美主義の見解を背景に、芸術における美の自律性をはじめて意識的に主張することになったのである。

b. 個物の融解と新奇な美

それではボードレールにとって美とはいかなるものだったのだろうか。本節では前節で扱ったポー論の2年前に発表された「万国博覧会、1855年、美術」《〈Exposition universelle - 1855 - Beaux-arts〉、1855年、5-8月）を中心に、この問題について考察してみたい。

この評論の第1節においてボードレールは、古典主義の説く美が西洋の一部の地域で尊重されている美の様式にすぎず、他の国々にはその地域なりの美があることを論じている（575-583）。そして美が本来は芸術家たちの流派の規則に従属するものではなく、むしろそのような規則から逸脱した新奇な（nouveau）ものであると論じた後、「美は常に奇異である（*Le beau est toujours bizarre*）」、「美は常に、少量の奇異さ（bizarrie）を、素朴で意図的ではない無意識の奇異さを含んでいるのであり、美をとりわけ美たらしめているのはまさにこの奇異さなのだ」と述べている（578）。この発言は、ポーの「ライジーア」中の「均衡において何らかの異様さ（strangeness）をもたぬような精妙な美など

存在しない」(II, 250)という文章を下敷きにしていると考えられる⁽⁶⁾。この短編小説は、この美術評の発表される直前(2月)にボードレールによる仏訳で発表されている。ここでは「異様さ」は‘étrangetéと’訳されているのだが(B, 242)、用語の相違はともあれ、この美術評が同様の美意識に基づいていることは確認できるだろう。

「万国博覧会、1855年、美術」ではこのような美意識に基づいて、具体的な作家として第2節でアングルを、第3節でドラクロワを取り上げ、その作風について論じられていく。ドラクロワ論についてはしばらく後で触れることにして、まずアングル論に注目してみよう。

ここでボードレールは、新古典主義の継承者として世に認められているアングルの作品の内にさえ、古典主義的な美を逸脱した一種の「奇異(bizarre)」が含まれていることを指摘している(586)。その奇異は特に人物の形象に顕著に認められるのであり、それが古典主義の愛好者には嫌われ、「新奇性(nouveautés)」を求める享受者には喜ばれているというのである(589-590)。

同様の美意識は、ボードレールの詩論にも見ることができる。先に挙げた「エドガー・ポーに関する新たな覚書」において、ボードレールはポーの詩作の方法について言及し、ポーが「その意外な要素、すなわちあらゆる美に不可欠な調味料のような異様さ(l'étrangeté)をそこ〔詩〕に付け加えることによって、脚韻の快樂を若返らせ、倍加させようと求めた」ことを高く評価している(336)。この「異様さ」という語をイタリックで表記していることから、ボードレールが意識的にこの語を用いていることが理解できよう。ボードレールは詩に異様さを取り込むポーの技法として、行末以外の箇所にも積極的に韻を取り込む技法や、レオニヌス体(一行の内に脚韻と同じ韻が二度以上繰り返される詩形)の技法、文脈を変えながらリフレインを用いる技法をも挙げている(336)。これらの技法を用いて周到につくられたのが、ポーの詩「大鴉」だというのである(334-336)⁽⁷⁾。こうしたポーの詩作に対する賞賛を通じて、ボードレールが絵画に対して抱いていたのと同様の美意識を詩に対しても抱いていたことを確認しておきたい。

「万国博覧会、1855年、美術」の第3節では、ドラクロワの絵画が「超自然的な(surnaturelle)」美を描きだしていると主張されている。すなわちボードレールは、「諸感覚に対する阿片の結果というものは、各々の対象により深く、より意志的で、より専制的な意味を与えるような超自然的関心を自然全体に帯びさせることにあると、エドガー・ポーがどの箇所かで言っている」と述べた後、阿片の服用によって知覚されるようなその美がドラクロワの絵画に認められることを指摘するのである(596)⁽⁸⁾。つまり日常的

な感覚をより敏感にしてはじめてとらえられるような非日常的、超自然的な美が、ドラクロワの絵画から感じられるというわけである。前後の文脈から検討するなら、その超自然的な美が特にドラクロワの色彩に由来していることが理解できる。ボードレーは次のように述べている。

「まず注目すべき非常に重要なことは、主題を分析するには遠く、それを理解するのにさえ遠すぎる距離から見ても、すでにドラクロワの一枚のタブローは魂の上に、幸福な、あるいはメランコリックな豊かな印象を生み出しているということだ。この絵画は、妖術師や磁気催眠術師のように、自らの思考を遠くから投射するのだといえよう。この特異な現象は、色彩家の力量や、色調の完全な和合、色彩と主題との間の（あらかじめ画家の脳髄の中で打ち立てられた）ハーモニーに由来する。」(594-595)⁽⁹⁾

ここでボードレーは、仮に主題が（したがって具象的な形象が）判別できないとしても、色彩豊かなドラクロワの絵画が享受者に印象深い効果をもたらすことを指摘し、そこにドラクロワ自身の内面性が投影されていることを論じている。このように具象性を越えたレベルで絵画を評価することは、当時においてはきわめて特異なことだったといえよう。というのも、従来の西洋絵画では「模倣」概念が制作理念として支持され、ありのままの自然、もしくは理想的な自然が具象的に模倣されることが求められてきたからである。模倣される対象が均質な空間内に位置づけられ、遠近法や明暗法に基づいて的確に描き分けられてきたのは、描かれる対象の具象性が重視されてきたからにほかならない。したがって具象性とは異なるレベルで作品を評価するボードレーの視点は、こうした伝統から逸脱する傾向を含むものだとわざとをえないのである。もちろんドラクロワ自身は抽象画を描いていたわけではないし、ボードレーもまたドラクロワの絵画の具象性を看過していたわけではない。しかし阿片の作用によって知覚される超自然的な美をドラクロワの絵画の内に認めるボードレーにとって、その絵画は単なる外的世界の模倣ではなかった。少し後に述べられているように、いわば彼の絵画は、阿片の服用などによって開示されるような「観念の世界(mondes d'idées)」なのである(596)。ボードレーのいう超自然的な美とは、画家の内面性を通じて自然物の具象性が融解していくような美だと考えることができるだろう。さらにボードレーは、ドラクロワの絵画について次のように論を続ける。

「次に、その色彩のこうした感嘆すべき和合は、しばしばハーモニーやメロディを夢想させるのであり、彼のタブローからもたらされる印象は、しばしばほとんど音楽的である。」(595)

色彩のハーモニーを音楽のハーモニーに喩える考え方は、ボードレールの「1845年のサロン」(《Salon de 1845》)にも(357)「1846年のサロン」(《Salon de 1846》)にも(423, 425)見ることができる。この喩えは、絵画の非具象的なレベルの魅力語るうえで説得力をもつものだといえよう。すなわち音楽が意味や自然界の事物の形象を担わぬ音の和合によって美的世界を成立させているように、ドラクロワの絵画も、意味や具体的な事物の形象を担わぬ色彩の和合によって美的な世界を成立させている側面をもつというわけである。「1846年のサロン」でも遠くから画面を見たときの色彩の効果がメロディに喩えられており(425)、ボードレールが以前から絵画の非具象的な魅力を音楽的なものとしてとらえていたことは明らかである。しかしこの「万国博覧会、1855年、美術」の文脈においては、その主張は独自の意味合いを帯びることになる。すなわちその音楽的な抽象性がドラクロワの内面から発露し、作品化されたというニュアンスが付け加わるのである。したがってこのボードレールの評論を読む読者は、抽象画が存在しないこの時代に、あたかもドラクロワが抽象観念を絵画化したかのような印象を受けることになるだろう。

この絵画評が発表される直前(2月)、ボードレールはポーの短編小説「アッシャー家の崩壊」を仏訳して発表している。このポーの作品には、抽象画を描く人物が登場する。すなわち主要な登場人物であるローデリック・アッシャーは、自己の幻想(fancy)を画筆に委ねることによって、説明のできないような純粋な抽象(the pure abstraction)を画布に描くのである(Poe, III, 283)。画家の内的表現によって抽象性が作品化されるというこの絵画制作のあり方は、上述のボードレールによるドラクロワ評と似通っているといえよう。「アッシャー家の崩壊」ではアッシャーの精神状態について、「興奮し、ひどく常軌を逸した観念性(ideality)が、あらゆるものの上に硫黄のような輝きを投げかけていた」と述べられた後、アッシャーが抽象画を描くのみならず、ウェーバーの音楽⁽¹⁰⁾を奏でたり詩を朗唱したりしていたことが述べられている(282-283)⁽¹¹⁾。非日常的な観念性は、抽象画や音楽として作品化されるというわけである(詩に関しては次の段落以降で論ずる)。すでに「1846年のサロン」においてドラクロワの絵画をウェーバーの音楽に喩えていたボードレールにとって(Baudelaire, 1976, 440)、このアッシャーの存在がドラクロワを連想させるものであったことは想像に難くない。上述のドラクロワ評は、ポーから得た革新的な絵画観を当代の作品に当てはめる試みだったように思われる⁽¹²⁾。

絵画において音楽性が注目されるのと同様に、音声言語から成る詩においても音楽性は重要な問題となる。前節でもとりあげた「エドガー・ポーに関する新たな覚書」にお

いてボードレールは、天上界に属する美が詩や音楽を通じて知覚されると論じている。つまり詩人は、自らの内の不死なる魂のゆえに現世の自然美だけに満足することはできず、永遠なる「天上の美」を渴望するのであるが、その美の一端が瞥見されるのは、とりわけ詩や音楽を通じてのことだというのである(334)。いうまでもなく、この主張はポーの詩論「詩の原理」のほぼ逐語的な翻案である(Poe, XIV, 273-274)。そして本稿第3章第4節で論じたように、ポーは1844年12月の「マージナリア」の一篇において、個物の具象性の弱い音楽的な美を芸術に求めていた(XVI, 28-30)⁽¹³⁾。いわば韻律や語の響きといった詩の音楽性を重視することは、ポーにとって、そしてその主張に共感したボードレールにとって、超自然的なものへの指向性として、そして非具象的なものへの指向性として理解されるのだと考えられよう⁽¹⁴⁾。両者が美を日常的な真実や道徳から区別しようとした意図も、天上的な美の実現へと向かうこの指向性から理解すべきであろう。

自然界の美よりもむしろ天上的な美を求めるという考え方は、ロマン主義のマニフェストたるユゴーの『クロムウェル』(*Cromwell*)序文にも、芸術至上主義のマニフェストたるゴッテの『モーパン嬢』序文にも見ることはできない。前者は美や崇高を求めがちな芸術のうちに卑俗で「グロテスク」なものを導入することを求めていたのであり、後者もまた現世における美の賛美を越えるものではないのである。この点で、ボードレールは従来のロマン主義や芸術至上主義と見解を異にしているといえるだろう。

芸術作品に天上的な美を求めるという考え方自体は、むしろ古典主義美学に近いともいえる。すなわち古典主義では、イタリアの評論家ベッローリ(1615-96)の思想を受け入れ、現実世界の写実よりも理想的な美を作品化しようとしていたのである。ベッローリは「画家・彫刻家・建築家のアイデア——自然にまさる自然美の選択」(“L’Idea del Pittore, Dello Scultore e Dell’Architetto, Scelta Delle Bellezze Naturali Superiore Alla Natura”, 1672)において、画家や彫刻家の模倣すべき対象が、有為転変にさらされている地上世界の諸事物ではなく、永遠に不壊不変である天上世界の美であることを主張している。すなわち画家は、ありのままの自然を模倣するのではなく、むしろ自己の心中に観想される美のアイデアを模倣することによって、自然の形象を修整していかねばならないのである(Panofsky, 154-177 [254-269])。

しかしその伝統において想定されていた天上的な美とは、英雄や美女の理想的な身体のような個々の具体的な対象に宿るものであり、均衡に奇異を含むような新奇な美でもなければ、具象性が弱められるような美でもなかった。仮にポーやボードレールが天上の美について論ずる際に古典主義的な伝統を意識していたとしても、その内実はまった

く異なるものなのである。ボードレールの求めた新奇で超自然的な美は、あくまでも古典主義の美意識とは相容れないものだったのだといえよう。

c. イマジネーション論

詩や絵画における新奇で超自然的な美を高く評価するボードレールの見解は、そのような美を作品にもたらす制作論とも直結している。すなわちいかにすればそのような天上的な美が作品化されるのかという問題をめぐって、さらに考察が進められていくのである。

「エドガー・ポーに関する新たな覚書」では、ポーが詩を制作する際に「イマジネーション」を巧みに活用していたことが言及され、ポーのイマジネーションについて次のように説明されている。

「彼にとって、イマジネーションは諸能力の女王である。しかしこの語によって彼は、一般の読者に理解されているよりはるかに大きな何ものかを考えているのだ。イマジネーションとは空想ではない。それはまた感受性でもない。たしかにイマジナティブでありながら感受性の強くないような人間を考えるのは難しいことではあるが。イマジネーションは、まず哲学的方法の外にあって、諸事物の内面的で密やかな関係を、照応 (Correspondances) とアナロジーを関知する、ほとんど神的な能力なのである。」(328-329)

ここでボードレールは、ポーにとってのイマジネーションが単なる根も葉もない空想ではなく、また単なる受け身的な感受性でもないことを論じ、予想される誤解をあらかじめ退けている。そしてポーのいうイマジネーションが、諸々の事物の間に潜在的に存在する類縁関係を見出す能力であると説明しているのである。こうした説明の後ボードレールは、ポーが詩のみならず短編小説の制作の際にも「イマジネーション」を駆使していたことを指摘した後、芸術家たるものは自己の着想に即して作品の素材となる諸事物を結合すべきだと論じている (329)。

作品の素材となる諸事物の間に結合すべき類縁関係を見出し、その結合によって作品を構成していくという「イマジネーション」の作用に関して、ボードレールがポーの影響を受けていることは明らかだろう。そしてポーがイマジネーション論を狭義の詩論のみならず広く芸術一般に適用しうる理論として提唱していたのと同様に、ボードレールもイマジネーション論を絵画の制作論へと援用することになる。すなわちボードレールは、2年後の「1859年のサロン」(《Salon de 1859》) 第3節において、ドラクロワを念頭

に置いた絵画の制作論として、「諸能力の女王」たるイマジネーションについて再び論ずるのである。

「それ〔イマジネーション〕はすべての被造物を解体し、魂の最も奥底にしかその源泉が見出されえない規則に従って寄せ集められ配列された素材でもって、一個の新奇な世界を創造し、新たなものの感覚を産出する。」(621)

つまり画家は既存の事象をありのままに再現するのではなく、イマジネーションによってそれらの事象を解体し、自己の魂の奥底に由来する規則に即してそれらを結合して、新奇な世界を創造するというのである。さらにボードレーは、「自然とは一冊の辞書にすぎない」というドラクロワ自身のことばを引き合いに出し⁽¹⁵⁾、次のように続ける。

「イマジネーションに服従する画家たちは、彼らの辞書の中に、自己の着想に和合するような諸要素を探す。そのうえで、ある技巧をもってそれらの諸要素を整合させることにより、画家たちはそれらにまったく新奇な相貌を与えるのだ。」(624-625)

つまりイマジネーションに従う画家たちは、自然界の様々な事象に自分の思念を適合させるのではなく、むしろ生み出すべき効果をじっくり熟慮して着想したうえで、その着想に合致する要素を「辞書」たる自然から選択し、それらを結合することによって新奇な世界を構成するわけである。ボードレーがポーのイマジネーション論を絵画論に転じ、その結果、制作論のレベルでも詩と絵画との間の並行関係を認めていることが確認できるだろう。

ボードレーが詩論の領域を越えてイマジネーションによる自然の改変を論ずるに至った背景には、本稿第3章第1節で論じたポーの「アルンハイムの地所」の影響が考えられよう。ボードレー訳でこの小説が発表されるのは1865年のことであるが(ポーの短編集『グロテスクなあるいは真面目な物語』〔*Histoires grotesques et sérieuses*〕)、「エドガー・ポーに関する新たな覚書」発表の前年のポー論「エドガー・ポー、その生涯と作品」(《Edgar Poe, sa vie et ses œuvres》, 1856)のなかにも「アルンハイムの地所」に関する言及があり(310, 312)、この時期にはすでにボードレーがポーの造園論について知識を得ていたと考えられる⁽¹⁶⁾。この造園論を、ボードレーが風景画論に転じたのだと考えられよう。

ありのままの自然を模倣するのではなく、むしろ自然のなかの諸事物の結合によって美しい絵画作品を制作すべきだという考え方自体は、特に新しい考え方ではない。というのも古典主義においてもまた、こうした考え方は正当なものともみなされていたのであ

る。古典主義美学ではこのような制作方法は、古代ギリシアの画家ゼウクシスの逸話になぞらえて語られることが多い。キケロの『発想論』(De Inventione, II, 1, 1)によれば、ゼウクシスはヘレナ像を制作する際、美少年たちの観察を通じてその姉妹の姿を推測する方法や、一人の美女を写実する方法を退け、5人の美女の美しい部分を選択し結合する方法を採択したという(Cicero, 166-169)。この逸話は古典主義美学でも特に好まれ、次のような文脈で理解されていた。すなわち理想的な美は地上世界においては分散されて存在している。それゆえ芸術家は現実をありのままに写実するのではなく、美しい部分を選択し結合することによって理想的な美を実現させねばならない。そのためには、ゼウクシスがおこなったように、まず心中に理想的な美を観想してから、現実世界に存在する事物の美しい諸部分を結合することによってその理想的な美を模倣すべきである。そしてそのような能力のない者は、ありのままの自然の模倣を目指すよりも先に、美的諸部分を結合して制作された古代の作家の作品を模倣して審美眼を養うべきなのである⁽¹⁷⁾。

しかしこうした従来の考え方とボードレールのイマジネーション論とは、次の点で異なっている。前節の末尾でも説明したように、古典主義美学の求めていた美とは、均衡のとれた具象的な美のことだった。したがって現実世界の諸事象の選択と結合によって構成される美もまた、奇異なものであったり、非具象的なものであったりするわけではない。むしろ古代の作品を規範として現実の諸事象の美的不完全性を修整し理想化することが、その選択と結合の作用に期待されていたのである。

一方、現実世界に属する諸部分の結合という制作方法をイマジネーション論と関連させる考え方もまた、ボードレール以前からフランスにあった考え方である。ヴォルテールの『哲学辞典』(Dictionnaire philosophique)の追補部分の一部を成す「イマジネーション」の項(1765年)では、諸対象の単なる印象を記憶の内に保持するだけの「受動的イマジネーション」と、それらのイメージを様々な仕方で結合する「能動的イマジネーション」とが区別され、後者が絵画や詩の制作に生かされることが論じられているのである(Voltaire, 204-214)⁽¹⁸⁾。

そしてドラクロワの日記(1857年1月25日)にも、ヴォルテールのこのイマジネーション論の影響を受けたともいわれる次のような文章を見ることができる⁽¹⁹⁾。

「芸術家におけるイマジネーションは、単にこれこれの対象を再現するのみならず、獲得しようと思う目的のためにそれらを結合したりもする。イマジネーションは、芸術家が自己の思考に合わせて構成する絵画やイメージをつくるのである。」(Delacroix, 1996a, 628)

だがこれらのイマジネーション論は、新奇性や超自然性の産出という作用を視野に入れたものではない。これらのイマジネーション論は、記憶にとどめられた諸観念を再現する能力として構想されたものにすぎないのである。それゆえそのイマジネーションの所産も、ただ制作者の意にそって配列し直された具体的な再現像でしかない⁽²⁰⁾。たしかに古代の範例よりも個人の内的表現を重視する点においては、古典主義から逸脱する傾向が認められ、その限りにおいてボードレールの見解と似通っているともいえよう。そして「自然とは一冊の辞書にすぎない」というドラクロワの言葉を通じて、ボードレールがドラクロワの主張の内に自己と同様のイマジネーション論を見出した可能性もないとはいえない⁽²¹⁾。だがドラクロワ自身は積極的に「超自然的」な美を描こうとしていたわけではなかったし、イマジネーションに「新奇性」の産出というはたらきを期待したわけでもなかった⁽²²⁾。その意味では、ドラクロワのイマジネーション論はまだ古典主義美学の制作論の枠を大きく逸脱したものとはいえないだろう。その意味で、ボードレールのイマジネーション論は、ドラクロワよりもポーの考え方に近いといえるだろう。

d. 古典主義、写実主義、新しい芸術

ポーからイマジネーション論を受け継ぐことによって、ボードレールは、古典主義的な理想美の模倣とも、写実主義的な自然模倣とも異なる作品制作のあり方を主張することができた。この制作論の革新性を、従来の制作論を支える世界観の刷新という観点から考え直してみよう。

すでに繰り返し述べてきたように、古典主義においては芸術家が観想する理想的、観念的な自然の模倣が重視されていたのに対し、写実主義においては現実的な経験世界の模倣が重視されていた。それぞれの見地から「真実らしさ」の描写を求めたこれら二つの立場の違いは、何を真実らしいとするかをめぐって対立していたのだといえよう。すなわち古典主義においては、経験世界に存在するような卑俗な事象よりもむしろ観念的にとらえられる「ありうべき自然」のほうが真実らしいと考えられたのであり、写実主義においては、そのような観念的な事象が絵空事のようにしか思えなかったのである。

この世界観の相違は、真実性の根拠を先験的観念に置くか経験的感覚に置くかという、デカルト主義とベーコン主義との対立に由来していると考えられよう。すなわち先験的直観に基づいて観念的世界を明らかに示そうとする立場は、観念的な理想美の模倣を目指す古典主義的傾向に、そしてありのままの自然の解明を目指す経験論的立場は、感覚的経験世界を模倣しようとする写実主義的傾向に、それぞれ影響を及ぼしていると考え

だがこれらのイマジネーション論は、新奇性や超自然性の産出という作用を視野に入れたものではない。これらのイマジネーション論は、記憶にとどめられた諸観念を再現する能力として構想されたものにすぎないのである。それゆえそのイマジネーションの所産も、ただ制作者の意にそって配列し直された具体的な再現像でしかない⁽²⁰⁾。たしかに古代の範例よりも個人の内的表現を重視する点においては、古典主義から逸脱する傾向が認められ、その限りにおいてボードレールの見解と似通っているともいえよう。そして「自然とは一冊の辞書にすぎない」というドラクロワの言葉を通じて、ボードレールがドラクロワの主張の内に自己と同様のイマジネーション論を見出した可能性もないとはいえない⁽²¹⁾。だがドラクロワ自身は積極的に「超自然的」な美を描こうとしていたわけではなかったし、イマジネーションに「新奇性」の産出というはたらきを期待したわけでもなかった⁽²²⁾。その意味では、ドラクロワのイマジネーション論はまだ古典主義美学の制作論の枠を大きく逸脱したものとはいえないだろう。その意味で、ボードレールのイマジネーション論は、ドラクロワよりもポーの考え方に近いといえるだろう。

d. 古典主義、写実主義、新しい芸術

ポーからイマジネーション論を受け継ぐことによって、ボードレールは、古典主義的な理想美の模倣とも、写実主義的な自然模倣とも異なる作品制作のあり方を主張することができた。この制作論の革新性を、従来の制作論を支える世界観の刷新という観点から考え直してみよう。

すでに繰り返し述べてきたように、古典主義においては芸術家が観想する理想的、観念的な自然の模倣が重視されていたのに対し、写実主義においては現実的な経験世界の模倣が重視されていた。それぞれの見地から「真実らしさ」の描写を求めたこれら二つの立場の違いは、何を真実らしいとするかをめぐって対立していたのだといえよう。すなわち古典主義においては、経験世界に存在するような卑俗な事象よりもむしろ観念的にとらえられる「ありうべき自然」のほうが真実らしいと考えられたのであり、写実主義においては、そのような観念的な事象が絵空事のようにしか思えなかったのである。

この世界観の相違は、真実性の根拠を先験的観念に置くか経験的感覚に置くかという、デカルト主義とベーコン主義との対立に由来していると考えられよう。すなわち先験的直観に基づいて観念的世界を明らかに示そうとする立場は、観念的な理想美の模倣を目指す古典主義的傾向に、そしてありのままの自然の解明を目指す経験論的立場は、感覚的経験世界を模倣しようとする写実主義的傾向に、それぞれ影響を及ぼしていると考え

られるのである⁽²³⁾。したがって古典主義とも写実主義とも一線を画すボードレールの芸術観は、デカルト主義ともベーコン主義とも異なる思考基盤に基づいていると考えられよう。

すでに第4章第4節で論じたように、ポーはデカルト主義やベーコン主義とは異なる第三の立場を模索していた。すなわちポーは、観念によっても感覚によっても真実は明らかにならないという可謬主義的な立場に立ち、イマジネーションによって産出される蓋然的世界により多くの信頼を置いていたのである。ボードレールが古典主義とも写実主義とも異なる芸術観を拓くことができたのは、このポーのイマジネーション論を継承したからだといえよう。

イマジネーションに基づく推論方法について記されたポーの「モルグ街の殺人」は、1855年にボードレールによって「モルグ街の二重の殺人——オーギュスト・デュバンの予見的諸能力」(《Double assassinat dans la Rue Morgue —— Faculté divinatoires d'Auguste Dupin》)という題で仏訳されている。前節で論じたように、その二年後の評論「エドガー・ポーに関する新たな覚書」においてボードレールは彼のイマジネーション論を高く評価したのだが、その際ボードレールが「モルグ街の殺人」をも念頭に置いていたことは次の文章から確認できる。

「イマジネーションは、まず哲学的方法の外にあって、諸事物の内面的で密やかな関係を、照応とアナロジーとを感知する、ほとんど神的な能力なのである。彼がこの能力に授けた名誉と職務は、(少なくともこの著者の考えをよく理解するなら)イマジネーションのない学者が偽の学者か、あるいはせいぜい不完全な学者にすぎないと思われるほどの価値を、この能力に与えるのである。」(Baudelaire, 1976, 329)

ここでボードレールは、結合すべき諸事物のアナロジーを見出すイマジネーションの作用が当時の哲学で認められる思考方法とは異なることを認め、そのうえでイマジネーションに基づく思考が学問研究において不可欠だというポーの主張をくみ取っている。ボードレールがポーのイマジネーション論を摂取する際、これを単に詩論や造園論のみに関わる理論としてではなく、新しい推論方法としても有益な理論として理解していることは明らかだろう。

またボードレールは、評論『我が同時代人の数人についての省察』(*Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*)の中の「ヴィクトル・ユゴー」(《Victor Hugo》, 1861)第4節において、明らかにポーの『ユリイカ』をふまえた宇宙論について言及した後、詩の「超科学的性格」を示す「詩的推測 (la conjecture poétique)」の重要性を強調している

(137-139)。この主張が『ユリイカ』冒頭部の「注目すべき書簡」をふまえたものである可能性も、十分に考えられよう。

そしてそのイマジネーション論が、「1859年のサロン」で絵画論に転用される際も、ボードレールは、自然模倣を志す画家に対して「外的自然の存在は確かなことなのか」、「自然のすべてを、自然の内に含まれるすべてを知っていると確信しているのか」と問い、その写実主義的傾向を可謬主義的見地から批判する(620)。そしてイマジネーションに基づいて諸事物を結合し、新奇な世界を描写すべきだと論を展開していくのである(620ff.)。いわば目の前の自然はそのものとして自明なものではなく、その写実的模倣も真なる自然描写にはならないのだといえよう。ポーの可謬主義的世界観、およびイマジネーションによる発見的な作用への評価が、ボードレールの芸術論を支えていることは十分に認められるであろう。この考え方が古典主義や写実主義とは根本的に異なる芸術観を拓く契機となったのである。

もちろんポー自身が古典主義や写実主義に対して自覚的に第三の立場を標榜していたと考える必要はない。もとより文化的に先進国とはいえない当時のアメリカにおいて古典主義はさしたる権威ではなかったし、それに対する反動もさほど激しいものではなかった。むしろ芸術をめぐる主義主張の対立はフランスにおいてこそ重大な関心事だったのであり、ポーの思想もボードレールに消化されることによって初めて革新的な芸術論となりえたのだといえよう。フランスにおけるポーの評価がアメリカでは考えられないほど高かったことは、こうした文化的伝統の相違から考えられるべきだろう。

e. ポーとボードレールとの思想的相違

以上の考察により、ボードレールが深くポーの思想的影響を受け、革新的な芸術観を提唱していたことが確認できた。しかしボードレールがポーの思想の変遷を顧慮せず、ポーの著作から一貫した思想を読みとろうとしていたことも看過されるべきではない。本稿第2章で論じたように、ポーは試行錯誤を繰り返しながら詩論を練り上げていったのであるが、ボードレールはその思想的変遷の過程に注目することはなかったのである。それゆえボードレールのポー解釈には、ある種の偏りが生じていると考えられる。ポーからボードレールへの思想的影響を考察するうえで、両者の見解の相違についても検討せねばならないだろう。

まず両者にとって美がいかなるものだったかについて見てみよう。本節のbで論じたように、ボードレールは、美が常に「異様さ」を帯びているという主張をポーの「ライ

ジーア」から受け継ぎ、そのような美を高く評価していた。だが一方のポーは、必ずしもそのような美のみを高く評価していたわけではない。たしかに1838年の「ライジーア」をはじめ多くの小説で、ポーは異様な美を好んで描き、それに一定の評価を与えていた。しかし本稿第2章第4節で論じたように、1845年のウィリス評では、異様な美がファンシーの所産とされる一方で、調和ある美がイマジネーションの所産として高く評価されるのである。また本稿第1章第1節fで論じたように、1846年3月の「マーヅナリア」や同年4月の「構成の哲学」において、ポーは詩に異様さを求めるのみならず、「均等性」をも求めていた。1845年以降に強調されるこうした観点が、ボードレールには継承されないのである。逆に言えば、ボードレールはポーの初期段階の美意識を継承し、美の異様さを特に強調していたのだといえよう。

また地上的な美とは区別される超越的な美についての両者の考え方も、微妙に異なっている。ポーは1842年の評論『ロングフェローのバラッド』評以後、超越的な美を「天上の美」と呼び、それが地上の人間の手には届かぬことを主張した。直観的ファンシーによって時折その美を瞥見できるとはいえ、それを芸術作品として再現することはできないというのである。この主張はボードレールの「エドガー・ポーに関する新たな覚書」でもほぼ逐語的に繰り返されるものの、ボードレールが自分の考えとして「超自然的な美」について論じる際には、その超越的な美は芸術作品として再現可能なものと見なされることになる。本節bで論じたように、ボードレールはドラクロワが超自然的な美を描いていると評価しているのである。

すでに論じたように、このボードレールの評価の背景には、1839年のポーの短編小説「アッシャー家の崩壊」の影響があると考えられる。すなわちポーは、『ロングフェローのバラッド』評の3年前に書かれたこの小説において、ファンシーを画布に描く人物ローデリック・アッシャーを登場させているのである。ここでいう「ファンシー」は、作品制作の能力として見れば「詩作的ファンシー」として理解できる。しかし同時に、この「ファンシー」は、非日常的な世界を享受し、恐怖を喚起するような狂的な心のはたらきであり、その意味では1838年の短編小説「ライジーア」に見られる「直観的ファンシー」に近いものと考えられよう。つまり「アッシャー家の崩壊」のこの箇所からは、直観的ファンシーを直接的に詩作に反映させるという制作方法を読みとることができるわけである。もちろんこの小説はポーの思想がまだ未整理な段階の作品であり、直観的ファンシーがそのまま作品化されるという主張もその後の著作には見ることはできない。その意味で「アッシャー家の崩壊」における見解はポーの思想的変遷のなかでも特異な位置

を占めるのであるが、ボードレールはこの見解を自らのものとしたわけである。

両者の制作論の相違は、当然ながら双方のイマジネーション論にも決定的な相違を生み出すことになる。『ロングフェローのバラッド』評以後のポーにとってイマジネーションとは、到達不可能な「天上の美」に近い美を産出するために発揮される能力である。そのイマジネーションが素材の新奇な結合によって作者の意図を越える効果を生み出すとしても、その能力はあくまでも作者の意図に基づいて発動されるものなのである。これに対しボードレールにとっては、阿片のような薬物の服用によって知覚される世界を作品化する能力がイマジネーションなのであり、そのイマジネーションはおのずと作者の内面からわき起こるものである。到達不可能な「天上の美」になんとか迫ろうというような切実な志向性は、彼自身の主張には認められない。意志的に新奇なものを創造することよりもむしろ、作者の内面に潜在する新奇な世界を表現することが、イマジネーションに求められているのである。ボードレールは「1859年のサロン」第4節で「イマジネーションに服従する画家たち」を賞賛し、次のように述べている。

「もしきわめて明瞭な制作が必要だとすれば、それは夢の言語がきわめて明瞭に翻訳されるためである。制作がきわめて迅速になるのも、それは構想に伴っていた並はずれた印象のうちから、何も失われないためである。」(Baudelaire, 1976, 625)

ここからも読みとることができるように、ボードレールは当初の着想をそのまま傷つけることなく作品化すべきだと考えているのであって、苦心して新奇な美を創造することを求めているわけではないのである。その記述の少し後で「夢に忠実で、それと等しく生み出された良いタブローは、ひとつの世界のように産出されねばならない」(626)とも述べられているように、画家は「夢」を「忠実に」再現すべきなのである。したがってそれを可能にするイマジネーションの働きとは、自己の深層に潜在する領域を直接的に、つまり理性の統制なしに表出することだったのである。

本稿の序で述べたように、ボードレールは「1846年のサロン」ですでにドラクロワの「内面性」にドイツ・ロマン主義的な特性を認め、これを高く評価していた。この評価がポーを受容する際にも残り、ポーの考えとの相違を生み出したことは十分に考えられよう⁽²⁴⁾。その意味で、ドイツ思想からの影響も看過しえないのである。

無意識的なものの表現として芸術を理解する考え方は、現代ではまったく目新しいものではない。だが理想美の模倣や自然模倣が制作理念として受け入れられていた当時においては、この主張は画期的なものだったと考えられよう。ボードレールがその作品の描写対象とは別に抽象的なレベルを高く評価していたとあっては、なおさらのことであ

る。ボードレーは、ポーのイマジネーション論を読み替えることによって、新たにこのようなイマジネーション論を構想したのである。

内的表現としての芸術は、個人の精神のうちに潜在するものの顕在化を目指すものである。したがってこの芸術においては、意識的な制作意図には依存せず、むしろ根源的な内面性を発露することのほうが求められることになる。こうした芸術観が、新しい人間観を示すものであることも見逃してはならない。すなわち意図的な思考を放棄して個人の内面世界を顕在化するという芸術観は、意図的な思考が表面的ないし派生的なものであり、逆に無意識的な層こそ個人にとって根源的なものだという人間観にも結びつくのである。この人間観が、人間を「理性的動物」と見なす従来の人間観と抵触することは否定できないだろう。人間理性への不信と深層心理への関心は、当時のメスメリズムやシャルコーの心理学、遺伝と環境に左右されて衝動的に生きる人間を描くゾラの小説集「ルーゴン・マカール叢書」などによって強調される考え方でもある。また理性の放棄を伴う美的体験の称揚は、耽美的陶醉にふけるようないわゆる「世紀末」的風潮を誘発するものでもある。薬物の服用によって開示される美を芸術作品に求めたボードレーの芸術論は、こうした非理性的な人間観を助長するものでもあったのである⁽²⁵⁾。

意志的な創造を求めるポーと非意志的な表現を求めるボードレーとの相違は、個を個たらしめる「個人性」の問題からも説明できよう。ポーは独自の天使論によって、死後の人間も天使としての個々の人格を保ち続けると論じていた。それゆえ芸術制作の指標となる「天上の美」を瞥見する際も、五感が麻痺するとはいえ、天使的な身体を通じてそれを知覚すると解釈されていたのである⁽²⁶⁾。これに対しボードレーは、薬物体験について語る「ワインとハシッシュについて——個性を倍加させる手段としての比較」(《Du vin et du hachisch, comparés comme moyens de multiplication de l'individualité》, 1851)において、単に五感が混乱するだけでなく、しばしば個人性が失われ、夢想の対象と一体になるという(Baudelaire, 1975, 393)⁽²⁷⁾。つまりボードレーは、ポーの天使論を継承せず、五感の混乱する特異な体験に個人性の解消を認めているわけである。いわば個人は自然発生的な夢想に身を委ね、その陶醉に個人としての意志を失ってしまうのである。こうしたボードレーの考え方は、画家が「諸能力の女王」たるイマジネーションに「服従」すべきだとする「1859年のサロン」の主張とも通底するといえよう。

こうしたボードレーの芸術観は、ポーの詩論の内に示された「天上の美」への渴望、かつてない新奇な美を創造しようとする苦心、そのための様々な技巧といった意図的な要素を軽視することになる。ポーから継承した理論はボードレーを経て後のフランス

芸術に重要な影響を与えたのであるが、その際に理論が変容していることも否定できないのである。

第2節 マラルメと世紀末芸術

ボードレールより21才年下のマラルメも、ポーの影響を強く受けた詩人である。しかしボードレールがポーの小説や詩論を翻訳してイマジネーション論の重要性を見出していたのとは異なり、マラルメはポーのイマジネーション論にはまったく注目していない。むしろマラルメの心をとらえたのは、イマジネーション論が隠蔽された詩論「構成の哲学」だったのである。もちろん「構成の哲学」も大部分はポーの真摯な思想を反映したものである。それゆえマラルメの思想がポーやボードレールとまったく異なる方向に向かうというわけではないのだが、瞞着を含むその論旨がマラルメに独自の観点を与えることも否定できない。本節では、ポーの思想がマラルメにいかに関与され、いかに後世の芸術思潮に影響を与えたのか検討してみたい⁽²⁸⁾。

a. 「構成の哲学」の影響と「印象主義」の成立

ボードレール訳の「構成の哲学」を読んだ若きマラルメは、1864年1月7日(?)、友人のカザリス(Henri Cazalis)宛の書簡において、「我が偉大な師(mon grand maître) エドガー・ポーが私に遺贈してくれたいくつもの厳格な理念に忠実であろう」という詩人としての決意を表明し、「詩の全般的効果(l'effet général du poème)」を求める方法を自ら実践していると述べている(Mallarmé, 1995, 160)。この書簡では、これとは対極にある方法、すなわち「紙の上にはばらまくために天の川の星々を一握りつかみ、いきあたりばつたり(au hasard)思いがけない星座(constellations)が形成されるようにする」といった、「熱狂」や「インスピレーション」まかせの制作方法が厳しく批判されている(161)。つまりマラルメは、偶然やインスピレーションに頼ることなく、意図的に詩的効果を追求していく方法を、「構成の哲学」から継承しようとしたのである。同年10月30日カザリス宛書簡において、この詩作方法が「事物をではなく、その生み出す効果を描くこと」(206)と定義されているように、マラルメもまた読者に与える効果を優先的に考えていることにも注目しておきたい。

本稿第1章で論証したように、ポーの「構成の哲学」はイマジネーション論を隠蔽した、いわば瞞着を含む詩論だった。ポーの詩論に多大な影響を受けたボードレールもま

た、自ら仏訳したポーの「大鴉」と「構成の哲学」に添えた評論「一詩編の創成」(《La Genèse d'un Poème》, 1859)の序言において、この「構成の哲学」がいくらかの瞞着を含むことを認め、「結局のところ、天才には若干の山師ぶりが常に許される」のだとポーを弁護している(Baudelaire, 1976, 344)。ボードレールにとって「構成の哲学」とは、実際にはインスピレーションに恵まれたポーが、緻密で意図的な制作の重要性を示すためにあえてインスピレーションが不要であるかのようにでっちあげた詩論だったのである⁽²⁹⁾。もちろんボードレールがそのように考えたのは、彼がポーのイマジネーション論を知悉していたからにはほかならない。しかしポーのイマジネーション論を知らぬマラルメは、「構成の哲学」の主張を真に受けてしまったのである⁽³⁰⁾。

先に挙げた書簡の文面を念頭に置いて考えるなら、マラルメが「構成の哲学」に魅了された理由は容易に推察できよう。マラルメにとって「構成の哲学」は、熱情的に詩句を発するようなロマン主義的な放縦を克服し、なおかつ古典主義的な因習に回帰することもない、新たな技法書として受け入れられたのである。

詩の内容より美的効果を重視するマラルメの詩論は、詩の領域にとどまらず、さらに絵画批評の領域にも展開されることになる。すなわちマラルメは、1874年4月12日付の『文芸復興』誌(*La Renaissance littéraire et artistique*)に「1874年の絵画審査とマネ氏」という評論を発表し、「構成の哲学」に通底する論を絵画に即して論じているのである。この評論は、この年のサロンに出品されたマネの三つの作品のうち「オペラ座の仮面舞踏会」と「燕」の二作品が審査員によって落選させられたことに抗議するものである。

「オペラ座の仮面舞踏会」に関しては、不調和な絵柄に陥りがちな題材(仮面舞踏会)を描くにあたって、マネが黒服の男たちを中心に描くことによって色面の調和を保ち、なおかつ「黒服の基調が陥りうる単調さ(monotonie)」を「新鮮な花束のようないくつかの色調」によって解消していることを、高く評価している(Mallarmé, 697-698 [III, 423-424])。作品に調和的な統一を与えつつ単調さを回避しているとするこの評価が「構成の哲学」におけるリフレイン論と通底することは、容易に理解できるだろう。

一方「燕」については、マラルメは「印象」という語をキーワードにして、その作品の優越性を主張している。すなわちサロンの審査員は「燕」のように筆致の粗い作品を「タブローが十分に仕上がっていない」という理由で批判するのであるが、審査の基準となるべきなのはむしろ「それがもつ印象の含有量(la dose d'impressions qu'il comporte)」であって、「仕上がっている」か否かは問題ではないし、マネの作品のように「その構成要素すべての間に一つの調和が存在し、もう一筆加えたら容易に崩れ去るような魅力が

その調和によって保たれている」場合、「仕上がっていない」とさえいえないのである(698 [424-425])。ここからも明らかなように、サロンの審査員には仕上がっていないように見える粗い筆致の作品を、マラルメは作品の統一的調和とその作品のもつ「印象」を理由に擁護しようとしているのである。またその直前の箇所、マラルメがこの作品の所感を表明する際に「外光の印象がまず現れる (L'impression de plein air se fait jour d'abord)」と述べてから具体的な部分について語るとき(698 [424])、その「印象」とは、作者マネが風景から得た印象というよりむしろ、作品の享受者が作品から得る印象のことだと考えられよう。この点で、享受者への「印象」を重視し、作品が「印象の統一」をもつこと求めたポーの主張と重なることを確認しておきたい。

このマネ評の3日後の4月15日から1ヶ月間、パリのキャプシーヌ通りで、サロンにもれた作品を集めたグループ展が開かれた。ここに展示された作品を、批評家ルロワは4月25日のル・シャリバリ紙で「印象主義者」の作品として酷評し、さらに「そこに印象がある (l'impression y est)」という口実でそれらの作品を擁護するような見解をも徹底的に揶揄した(Leroy, 25)。よく知られているように、「印象主義 (impressionisme)」という名称はこの批評から生じたのである。ここでルロワが、作者の抱いた印象が作品に表現されていること自体を批判しているわけではなく、マラルメが示したような評価、すなわち絵画作品に「印象がある」という口実で写実性の欠落を正当化する評価を批判していることに留意したい⁽³¹⁾。両者の間に直接的な関係があるか否かはわからないが、「印象」をもつという口実で粗い筆致の絵画作品を擁護される作品が当時の論争の火種となっていたことは否定できないだろう⁽³²⁾。

このルロワの批評に先立って、「印象」の語がキーワードのように使われている例が二例ある。一つは4月20日のブルーヴェールによる記事である。彼はこれらの画家を擁護して「絵画は諸事物の現実性そのものではなく、何よりもまず諸事物の『印象』を与えねばならない」と発言している(Prouvaire, 34)。もう一つは4月22日のシルヴェストルによる記事で、ここではモネ、シスレー、ピサロがもつばら「印象の効果 (un effet d'impression)」を求めていたことが述べられている(Silvestre, 39)。彼らの作品が自然の印象を表現しているという単なる指摘ならば他にもあるが、先の二例は「印象」の語が事物の再現的模倣と対立する概念として話題になっていた当時の状況を示すものとして注目できよう。マラルメの発言がその発端といえるのか、それともマラルメもまたそうした風潮に参加しただけなのかは判断できないが、「印象主義」の成立直前の批評空間においてマラルメの発言が影響力をもった可能性は十分に指摘できるだろう⁽³³⁾。

b. 虚無と美

ここまで論じてきたように、事物の描写よりむしろ効果や印象を重視するという「構成の哲学」の主張は、絵画論にも転換しうるものだった。しかし「構成の哲学」に示される詩論は、実際に詩作を試みるマラルメ自身にとって深刻な問題を引き起こすことになる。再び1860年代に遡り、若きマラルメが陥った精神的危機について検討してみよう。

先に見た1864年10月30日付のカザリス宛書簡のなかで、マラルメは「構成の哲学」の詩作方法に従って自らも「エロディヤード」(《Hérodiade》)という詩を制作しようという決意を語っている(Mallarmé, 1995, 206)。しかし「数学的」に着実な手順で作品を制作するという「構成の哲学」の主張とは対照的に、「エロディヤード」の制作は思うようにはかどらず、マラルメを疲労困憊させることになる。1865年1月15日付のカザリス宛の書簡で「エロディヤード」のことを「僕の貧しい才能をはるかに凌駕しているため、おそらくいつかは僕が破り捨てることになる作品」と述べているように(221)、「構成の哲学」から受け継いだ詩作方法は、大作に挑む野心的なマラルメに著しい無力感を与えることになったのである。

有名な1866年4月28日付のカザリス宛書簡は、こうした状況で記されたものである。ここでマラルメは、「エロディヤード」の制作状況について、「まだ下書きの段階だが、途方もない効果をもつものとなるだろう」と報告し、さらに「ポーに匹敵し、彼の詩にまさるとも劣らないものをつくることになるだろう」と述べる。そして「不幸なことに、詩句をこの点まで掘り下げて」きたために、「仏教を知ること」なしに「虚無」を見出し、仕事が手につかなくなるほどの絶望に陥ってしまったのだという。すなわちマラルメは、「我々は物質でできたむなしい形態にすぎない」という認識にいたり、詩によって歌われるものも「真実である虚無」の前で演じられる「虚偽の栄光」にすぎないと考えるに至ったというのである(Mallarmé, 1995, 297-298)。

この告白のいくぶんかは、彼の思わしくない健康状態や鬱屈した精神状態に由来するものと思われる。マラルメは同じ書簡のなかで、自分が肺を患っており長くは生きられないだろうこと、それにもかかわらず生活の糧を稼ぐために貴重な詩作のための時間を削り、不毛な教育活動に多大な時間を費やさねばならないことを訴えている(298)。また尊敬するボードレーが病いに倒れたという情報に打ちのめされていることも、同じ書簡の末尾で記されている(299)。日ごろ目を向けることの少ない「死」に直面せざるを得ない状況において、生のはかなさを実感し、虚無こそが真実だという感慨にとらわれることは、ある意味で自然な反応だといえるかもしれない。

しかし注目すべきなのは、その虚無の認識に至った原因としてまず第一に挙げられている「詩句をこの点まで掘り下げて」という一節である。すなわちマラルメにとってこの虚無体験は、単なる健康上の問題にとどまるものではなく、ポーに匹敵すべく詩的「効果」を求めてきた詩作過程とも切り離すことのできない問題だったのである。すでにふれたように、マラルメはこの詩作方法を「事物をではなく、その生み出す効果を描くこと」とよんでいた。この「効果」を求める詩作の徹底が、個々の語に即応するものとして存在が認められている諸事物の実在性に懐疑を抱かせたのだと考えられよう。いわば語音の効果を追求することによって固有の意味を失っていくことばの認識に伴って、普段ことばと一致するものとして弁別されている諸事物が実際にそれ固有の実体性をもっているのか、じつは虚無こそ真実なのではないか、というニヒリズムへの契機を多分に含んでいたのだと考えられよう。

すでに論じてきたように、個々の事物がそれ固有の実体性をもたないという考え方は、懐疑主義や原子論の内にも胚胎されており⁽³⁴⁾、ポーの思想にもその反映を見ることができた。しかし19世紀までの西洋思想史においてそのような考え方は例外的なものだったといえよう。すなわち伝統的な西洋思想史において、個々の事物はそれ固有のアイデアないし形相をもつ存在であると認められてきたのであり、認識される諸事物が仮象にすぎないと論じられる際にも、その仮象の背後に「物自体」としての存在が疑われることなく認められてきたのである。神学的に見ても、個々の被造物はそれ固有の存在として創造されたと考えられているのであって、その存在の固有性を否定するニヒリズムは神の業を否定する異端の思想だったといわざるをえない⁽³⁵⁾。それゆえ芸術の領域でも、明確なことばや画像で個々の事象を真実らしく模倣することが求められてきたのである。したがって個々の事物に実体性を認めず、虚無こそ真実と考えるようになったマラルメは、伝統的な西洋の思考様式とは乖離した境地に立たされることになったのだといえよう。

以上のように考えるならば、マラルメが「仏教」を引き合いに出していることも注目に値しよう。ここでの仏教についての言及は、この書簡の相手のカザリスがインド思想の研究者であることとも無縁ではない。しかしそうではあっても、事物や自我の実体性を否定する仏教にマラルメ自身が親近感を抱き、自己の直面する切実な問題に通底するものとしてそれをとらえていたことは明らかである。我々日本人のように当初から東洋思想に馴染みのある者にとっては、その仏教的認識が恐怖や絶望を喚起することは稀だが、事物の存在を疑う習慣のない西洋人にとって、その認識が耐えがたい苦しみを引き起こすことは、我々にも十分に理解できるだろう⁽³⁶⁾。

ほぼ二年間近く続くこの精神的危機のなかで、マラルメは日常世界とは異なる世界を見出したという。1866年7月13日付のカザリス宛書簡では次のように述べられている。

「実際、僕は旅をしている。といっても『未知』の地を旅しているということなのだが。もし灼熱の現実を逃れるために冷たいイメージを喚起させて自ら楽しむとすれば、僕は君にこう言おう、僕は一ヶ月も前から『美学』の最も純粋な氷河のなかにいるのだと——虚無を見出したあと、僕は『美しいもの』を見出したのだと——そしていかに明晰な高みに僕があえて身を置いているか、君には想像もできないだろうと。」(Mallarmé, 1995, 310)

そもそも虚無との出会いが美的効果の追求の結果であったことを思えば、虚無と美との結びつきは不自然なことではない。むしろ卑俗な事物を離れ、詩句の響き合う美的世界こそ、マラルメの求めた詩的世界だったといえよう。

そしてこの特殊な体験の内に、マラルメは自らが非個人的になることを認めている。1867年5月14日付のカザリス宛書簡では、次のように述べる。

「僕はいまや非個人的 (impersonnel) であり、君の知っていたステファヌではない——『精神の宇宙』がもっているひとつの性向、すなわち僕であったものを通じて、自己を見、自己を展開させる一つの性向なのだ。」(343)

すでに論じたように、ボードレールは日常とは異なる世界の看取に際し、自らの人格の解消を認めていた。そしてその自覚が、意図を越えた内面表現という制作論に直結していたのである。マラルメの場合にも、これと同様の考え方が芽生えるようになる。すなわちマラルメは、徹底した意図的な詩作という方法論からはやや離れ、非人格的な内面の表出を求めるようになるのである。

この方法論は、先に見たマネ評の二年後に書かれたマラルメの絵画評「印象主義者たちとエドゥアール・マネ」にも見ることができる。ここでマラルメは、マネがいつもはじめてものを見るように対象を描いていたことに言及した後、次のように述べている。

「手は、あらかじめ身に付けた熟練のすべてを忘れて、意志によってのみ導かれる非個人的な抽象作用とならねばならない。芸術家自身はどうかというと、彼の個人的な感情、彼特有の趣味は当分の間さえぎられ、無視され、あるいは彼の個人生活の享楽のために脇に置かれる。それに至るために巨匠は、この自己分離 (self-isolation) が獲得される前に、そして芸術のこの新しい進化が学習される前に、多くの局面を経なければならぬのだ。」(Mallarmé, 1876, 232-233, [430])

このようにマラルメは、傑作が個人的な意図によって制作されるのではなく、むしろ個

人的な意図が解消されるような内的表現を高く評価している。しかしこの方法は、単に感情を吐露すればよいというものではない。こうした「自己分離」が「多くの局面」を経て獲得されると述べられているように、こうした制作方法は特殊な訓練を経てはじめて身に付けることができるものなのだと考えられよう。「構成の哲学」に示された詩論の実践から出発し、非個人的な創作方法を編み出したマラルメにとって、それが自己自身の経験と重なるものと考えていたことは、容易に理解できよう。

たしかに一見すると、非個人的な創作方法は知的な計算を重視する「構成の哲学」の主張と対立するようにも見える。しかし1874年のマネ擁護論で「構成の哲学」に即してマネの技法を高く評価していたように、精神的危機を乗り越えた後もマラルメは「構成の哲学」の説く制作方法を肯定していた。したがってこれら二つの方法は、マラルメにとって対立するものではなかったと考えられよう。意図を尽くすだけでは十分に詩作できないことを自覚したマラルメにとっては、おそらく数学的に易々と作品をつくるかのように見える「構成の哲学」の方法論自体が、個人的意図を乗り越えて自動的に作品を制作する方法を示したものとして意識されていたのであろう。いわば個人的な直観や偶然的な要素を詩作の過程から排除することが詩人にとって困難なのであり、訓練を経てそれが実践できるようになったとき、美的効果に優れた作品が、個人の意図を越え、必然的に生じるというわけである。「構成の哲学」の囁きは、マラルメをこのような思想へと導いたのだと考えられよう。「印象主義者たちとエドゥアール・マネ」では、マネが他の芸術家によって為されたすべてのことを無視し、「彼自身の内的意識から、彼の単純化の効果のすべてを引き出し、議論の余地なく新奇な光の効果によって、その総体を露わにする」とも述べられている(237 [438])。作品制作を内的表現とする考え方は、マラルメにとって「構成の哲学」における効果の理論と矛盾するわけではないのである。

c. 象徴主義

このように「構成の哲学」の影響を深く受けたマラルメも、後になって、ポー自身が「構成の哲学」の囁きを認めていたという新たな情報に接し、困惑してしまう。自ら仏訳したポーの詩集(ドゥマン版1888年、ヴァニエ版1889年)において、マラルメはワイス夫人のギル(William Fearing Gill)宛の書簡について言及し、次のように述べている。

「この作品〔「大鴉」〕の構成方法について公にされた彼の報告〔「構成の哲学」〕は決して本当のものではなく、その報告が作品の特徴に合致するとは思っていないのだと、ポー氏は私に断言した。批評家たちの論評や研究に示唆されて、詩がそのようにも構成

しうるという考えが、彼の頭に浮かんだ。その結果、彼はただ巧妙な実験としてその報告をつくりあげたのだ。それが本気でなされた発表としていかに速やかに受け入れられたのかを見ることは、彼を面白がらせもしたし、驚かせもしたのだった。」(Mallarmé, 1945, 230 [II, 447])⁽³⁷⁾

このポーの言葉に接したマラルメは、「はるかアメリカから突然やってきたきわめて新しいその詩論を擁護したり攻撃したりするために一時我々の文学的活力から費やされたものを思うならば、甚だ辛辣な暴露だ」と述べ(230 [448])、「構成の哲学」がフランスに引き起こした反響の大きさを振り返る。そしてすぐに「私の考えでは、これはたぶん間違いだろう」と述べて、ワイス夫人の述べる情報の信憑性を否定してみせるのだが、それに続けて「いっさいの偶然 (hasard) は近代的作品から追放されねばならぬ、そのように装われている以外には存在しえない」(ibid. 傍点は引用者による)と述べる時、マラルメは依然として「構成の哲学」の論旨を支持しつつ、(傍点部分において)ある程度譲歩し始めていると考えられよう。そして1892年の講演においてマラルメは、「哲学や倫理学、形而上学のいかなる痕跡も〔作品の〕表に現れることはないだろう。内に含まれ、潜在する限りにおいて、哲学は必要なのだ」と述べ、「哲学」(ここでは詩の構成の「哲学」、すなわち知的な詩作方法を意味している)の痕跡を詩の表面から除去すべきだと論じている(872 [III, 504])。しかしこの文章の直前では「私はポーの意見を敬っている」とも述べられており(872 [504])⁽³⁸⁾、「構成の哲学」を完全に批判するには至っていない。この時点においても、「構成の哲学」はマラルメにとって重要な詩論であり続けたのである。

知的に語を練り上げ、そのうえで意図を越えた必然性によってそれぞれの語が結びつきあうことを求めるマラルメの考え方は、晩年の詩論「韻文詩の危機」(《Crise de vers》, 1897)にも見ることができる。ここでは特にその末尾に挙げられた文章を見てみよう。

「全体的で新しく、国語とは無縁で、まるで呪文のような言葉を数語で作り直すという、そのような韻文詩は、意味と響きを代わる代わる鍛え直す技巧に反してなお用語に残る偶然性を一気呵成に否定し、言葉のこの孤立を完成する。語られるうえでは普通でありながら、名指された対象のかすかな記憶がまったく新しい雰囲気の中にひたってもいるという断片。この韻文詩は、そのような断片など今まで聞いたこともなかったという驚愕を、諸君に引き起こすのである。」(368 [II, 242])

ここでも示唆されているように、韻文詩は具体的な対象を明確に示すものではなく、ただその「かすかな記憶」を暗示するだけであるが、言葉が「呪文」のように作り直す

ことによって、まったく新しい印象を与えることができる。現実世界から「孤立」したそのような作品を完成するためには、ほのめかされる「意味」と言葉の「響き」とを「技巧」によって調整し、鍛え上げなければならないのだが、最終的にはその技巧は「偶然性」を排除したように見えねばならないのである。それではどのようにすれば意図的な技巧の限界を克服できるのだろうか。「韻文詩の危機」では、次のように述べられている。「純粋な著作とは、詩人の語り手としての消滅を意味する。詩人は、相互の不等性のぶつかり合いによって動員される語群に、主導権を譲るのである。」(366 [237])

これが先に見た「非個人」的な作品制作論であることはいうまでもない。情景描写ではなく、感情表出でもなく、ただ語が茫漠たる美的世界を形成すること、これこそがマラルメの求めた作品制作の精髓であったといえよう。

意図を越えた新奇な効果を語の新奇な結合によって獲得するという点において、マラルメの主張はポーやボードレールときわめて似ているといえよう。たしかにポーやボードレールのイマジネーション論を継承した形跡はマラルメにはまったく見られないのであるが、制作の実践を通じて、両者と同様の見解に至ったのである。こうしてマラルメは、「印象主義」を積極的に擁護する立場を越え、現実世界とは異なるレベルの美を作品化しようとする「象徴主義」の代表的な詩人として理解されるようになる。ポーやボードレールがこの「象徴主義」という定義しにくい流派の始祖と見なされるようになるのも、この三者が同様の主張をしていたと考えられたからだといえよう。

しかしその制作方法が似ているとはいえ、意図を乗り越えた制作に個人生の解消を認めるマラルメの考え方は、やはりポーとは異なるものだといわざるをえない。たしかに徹底した言葉の操作を重んじた点においてもマラルメはポーと似ており、内面の表出を重視するボードレールよりもマラルメのほうが創造的だということはできる。それゆえ実践においてはマラルメの方法はポーの方法をより徹底したものともいえようが、その方法の理論的説明において、やはり微妙な齟齬をきたすのである。

この問題の重要性は、後の時代の動向を念頭に置いたとき、明らかになる。既存の事象の新奇な結合によって超自然的な世界を描くという方法論は、20世紀のシュルレアリスムにも受け継がれていくのだが、この際にも無意識的なものの表出が特に重要なものとされ、「自動筆記」のような制作方法が高く評価されるようになる。つまり制作意図を越える成果を求める方法論は、制作意図を放棄する方法論へと傾斜していくのである。理性を麻痺させ、陶酔的に作品を制作する方法はさらにアクション・ペインティングにも見ることができるが、この方法がやがて誰にでもできる安易なパフォーマンスと化し

ていくことは否定できまい。制作意図を越える制作への指向は、こうした危険性をも含むものなのである。

d. ジャポニスム

以上のように、ポーの思想的ないし技法的影響は、ボードレールやマラルメを通じて、詩のみならず絵画の領域にも及ぶことになった。ボードレールやマラルメの幅広い交友関係を考えるなら、その新しい芸術観が当時の文人や芸術家たちの間で広く、深く浸透していったことは容易に推察できるだろう。印象主義、象徴主義といった新しい芸術を支える理論的根拠としてポーの思想が果たした役割は、決して看過されるべきものではないのである。本節では最後に、1860年代以降のフランス芸術において看過することのできないジャポニスムの問題についてふれ、ポー、ボードレール、マラルメの思想の果たした役割について論じてみたい。

明暗法や厳密な遠近法もなく平塗りで色面が構成された日本の浮世絵は、それらの西洋の伝統的な基準を遵守しないにもかかわらず、構図の新奇性や発想の奇抜さのゆえに愛好され、芸術家たちにも深い影響を与えた。古典主義的な伝統とも写実主義とも異なる異国の絵画がこれほどまでに好意的に受容された背景には、それを受け入れるような新しい美意識が用意されていたからだと考えられる。ポーの影響を受けたボードレールの思想が、さらにはマラルメの思想が、これらの芸術観を受け入れる素地を形成した可能性は十分に考えられるだろう⁽³⁹⁾。

すでに論じたようにマラルメは、1874年4月12日、サロンに落選したマネを擁護し、「印象」のある筆致の粗い彼の作品を高く評価していた。この好意的な批評を読んだマネは、一層マラルメと親交を深め、翌年にマラルメがポーの「大鴉」の訳詩を出版する際には、日本の墨絵の技巧を用いた粗い筆致で6枚の挿絵(内表紙と蔵書票のための図、各一点を含む)を描いている。このように事物の個性性を確保するための輪郭線を欠いた墨絵が積極的に受け入れられるのも、ポーやマラルメの主張を念頭に置いて考えるなら、きわめて自然に感じられることだろう。そもそも日本の絵師たちは、事物の個性性を重視する西洋の常識をもちあわせておらず、事物の陰影のみならず固有色をも無視して西洋人には信じられないような色を塗ったり、描かれる事物を絵画の枠のなかにおさめずにためらいなく切り落とししたりしていた。こうした事物の個性性への無頓着さは、日本人から見ればさほど不自然には思われないが、文化的伝統の異なる西洋人にとっては新奇な技法として受け入れられたのである⁽⁴⁰⁾。古典主義の桎梏を離れ、新奇な美を求める

当時の風潮において、日本の美術は恰好のモデルとなったのだと考えられよう。

また必ずしも一般的な見解とはいえないが、アリ・ルナンの『北斎漫画』論は、ジャポニスムの一側面を理解するうえでも、あるいは19世紀末のボードレールやポー理解について考察するうえでも興味深いものだろう。彼は北斎が日常世界の描写に優れていたことをも認めたいうで、次のように述べている。

「北斎は夢を、幻影を、悪夢を描く。阿片はこの想起とは無関係である。我々は『漫画』のあちらこちらであまりにも異様な絵画に出くわすので、もし日本人の気質について知らなければ、それらを混乱したイマジネーションによる淡い記憶のせいにしてしまうことだろう。激しく動揺する脳髓に対して酩酊が啓示するあらゆるものが、毒気に刺激された瞳孔に対して紫煙が与えるあらゆるものが、あらゆる超自然的陶醉 (les extases surnaturelles) が、そしてクインシーやポー、我々がボードレールが番人に指定されたあらゆる《人工樂園 (paradis artificiels)》が、狂的な渦巻となり、魅惑に満ち、恐怖を詰め込んで繰り広げられるのだ。英文学や仏文学の最も先進的な一派が自分たちだけ瞥見したと信ずる《彼岸》の夢やノスタルジックな夢幻の造形的実現が、極東の芸術家のもとに見出されるということは、注目すべきことではないだろうか。お尋ねしたいが、非現実の世界へ、いくなればほのめかされた世界へと同様の旅を推し進めたヨーロッパの芸術家はどのくらいいるのだろうか。」(Renan, 110-111)

もちろん日本人にとっては、北斎がポーやボードレールのように超自然的な世界を瞥見したとは思わないだろう。しかし西洋人にとって奇異に感じられる図像は、非日常的な世界を描くと考えられていたポーやボードレールに近いものと見なされ、高く評価されることになるのである。奇異なものの美が積極的に認められるようになる背景にポーやボードレールの存在があることは、ここからも明瞭に伺われるだろう。ポー、ボードレール、マラルメの思想は、こうした異文化の美術を積極的に受け入れる素地の形成にも寄与したのである。

結語

以上の考察を通じて、ポーの思想がボードレールやマラルメを経て19世紀フランス芸術に多大な影響を与えたことが確認できた。ポーからイマジネーション論を継承したボードレールと、「構成の哲学」を継承したマラルメとは、互いに方向性が異なるとはいえ、両者の思想が詩や絵画の伝統を覆す原動力となっていたのである。それまで重視されてきた作品の調和性や道徳性、さらには写実性をも看過し、むしろ新奇性や美的効果、異様さ、無意識的内面性、象徴性を求める新しい芸術観への転換は、彼らの存在を抜きにしては語りえないだろう。

彼らの起こした変革の余波は、単に19世紀後半という一時期に限定されるものではない。むしろ彼らの業績は、ロマン主義の流行によっても根絶されなかった古典主義のくびきを芸術から決定的に除去し、模倣論を軸とする芸術のあり方を根底から覆したことに求められよう。その後の芸術は多様な流派を生み出し、何の価値基準も制約もなく制作が営まれる状況へと展開していくが、その端緒を拓いたのが彼らの言説だったのである。その意味では、彼らの思想には、芸術の現代的状況について考察するうえでも看過されざる意義が認められるべきだろう。

また彼らの思想は、単に芸術の領域においてのみ意義をもつものでもない。写実的な模倣からの逸脱は、言葉や画像（記号）と対象（意味）との結びつきに疑いをさし向ける契機ともなったし、音楽的な詩や絵画への指向は、懐疑主義的な見解と相俟って、事物の実体性への懐疑を引き起こす契機となっていた。そして作品制作における無意識的なものの関与を自覚することによって、理性の背後に潜在する心的領域への関心、さらには理性自体への懐疑をも引き起こすものだった。これらの観点がソシュールやフロイトにわずかに先行していたことに着目するならば、ポー、ボードレール、マラルメの引き起こした芸術思潮が記号論や心理学の興隆する土壌を形成した可能性さえ考えられるのである。対象の実体的な模倣を否定し、むしろ色彩や音の関係性によって世界を構成するという試み自体が、講壇哲学に先駆けて伝統的な西洋思想のほころびをすでにかぎ取っていたのだともいえよう。

こうした思想的な先鋭さを孕む芸術の営みは、これまで学問的に十分な評価を受けてこなかった。たしかに記号論や心理学などの方法論を芸術の諸相に当てはめて理論を立てる試みは少なくない。しかしそこに欠けているのは、それらの新しい思想自体を一時代の文化的所産としてとらえる視点、およびそれらの思想の生ずるに至った文化的変容

自体を文学や芸術を含めて総体的にとらえる視点である。記号論や心理学に限らず、「上からの美学」と称せられる研究は、概して哲学的思考方法を芸術に当てはめ、いわば演繹的に芸術の普遍的な位相を析出しようとしているが、そうした方法論自体が、時代によって変容する芸術思潮の流れを看過してしまう一因を為しているといえよう。たしかに現代において、芸術作品が作家の意図には還元されない側面をもつことは、理論家のみならず作家自身によっても広く認められている。それゆえ芸術家の意図を看過した芸術研究にもそれなりの妥当性があるようにも見えるのだが、しかし一般論として古今東西すべての芸術家の営みにその理論を拡張するならば、必然的に制作の現場からは逸脱した空論に陥ってしまうだろう。そもそも意図を越える無意識的深層の表出という芸術観自体が、古典主義や写実主義に対抗して「意図的に」導入されたものであり、そうした制作方法が常識的になったのは作者たちが「意識的に」その方法に共鳴したからにほかならない。そうした作者たちの個々の思惑や芸術思潮の変化を真摯に受け入れるならば、抽象的な一般論として芸術理論を構築する試みは挫折せざるをえないのではないだろうか。少なくとも、芸術家自身の言説に即して論を立てるのでない限り、体系的な芸術理論が実際の作品制作に携わる作家の思惑とは無縁であり、いわば別の問題意識に基づいているのだということには十分自覚的であるべきだろう。

これに対し、具体的な芸術の諸相を検証する芸術史学は、先に挙げた「上からの美学」の欠点を回避するという点においては積極的に評価されるべきである。しかし帰納的なこの研究方法は、ともすれば詳細な知識の羅列に陥り、総体的な視点が失われがちである。芸術史学が哲学や文学などから切り離され、さらには芸術史学自体のうちで専門化が進むにつれて、文化全体の流れをとらえることができなくなってしまうだろう。

もちろんここに示した「上からの美学」と芸術史学のもつ問題点は、すでに双方の立場から繰り返し論じられてきたことである。その方法論的相違を認めただうえで、相互補完によって双方の弱点を克服しようとする試みも為されていないわけではないが、両者の間の溝が埋めがたい断絶として維持されているのもまた事実だろう。

演繹的方法と帰納的方法とが対立しつつ併存するこの状況は、150年以上前にポーが直面していた状況とさほど変わらない。本稿の第4章で論じたように、ポーは演繹的な学問と帰納的な学問とが対立した状況をふまえ、第三の立場を提唱していた。そうした立場から、あらためて芸術のあり方をとらえ直すことはできないものだろうか。学問領域ごとに設定された思考の枠を取り払い、いわば遠くからものを見ることによって、今まで見えなかった脈略が見えてくることはないだろうか。本稿は、規模としてはきわめ

てささやかであるが、こうした問題意識に基づいた試論である。本稿に何らかの目新しさがあるとしても、詳細に見れば、その大半がそれぞれ相異なる各専門領域でよく知られている知識を新奇に結合したものであることは、容易に理解できるだろう。しかしそうした結合の意外さによって、まったく新奇な観点を得ることもありうるのではないか。ポーの提唱した思考方法の実践でもある本稿の成果でもって、あらためてポーのイメージーション論の意義を問うてみたいと思う。

第1章 「構成の哲学」とその瞞着

- (1) 出典の表記については、本稿末尾に付けた文献表を参照されたい。ポーの書評や評論は正式なタイトルが長い場合があるので、本文中では出版年月とおおよそのタイトルを示すにとどめた。
- (2) ポー自身もこの詩について、1845年1月4日と11日のバレット評で批評している (XII, 16-20)。
- (3) 『バーナビー・ラッジ』には、「俺は悪魔だぞ (I'm a devil)」とか「誰もいない (Nobody)」などと語る大鴉が登場する。ポーは1842年2月の『バーナビー・ラッジ』評において、この大鴉が作中で有効に使われていないことを指摘し、「その鳴き声を、劇の進行の中で予言的に (*prophetically*) 聞かせてもよかったのに」と述べている (XI, 63)。この構想がポーの詩「大鴉」に生かされたと考えられるのである (M, 1980, 355-356 ; Campbell, 251 ; Legler, 47-50)。
- (4) 「構成の哲学」にポーの真摯な思想が含まれているとする主張も少なくない(たとえばA. H. Quinn, 440; Parks, 86-87)。しかし「構成の哲学」における瞞着を見極める研究は十分に為されていない。
- (5) ゴドウィン自身はこの作品のStandard Novel版(1832年)序文で、3巻構成のこの作品を、第3巻、第2巻、第1巻の順に執筆したと述べている (Godwin, 338)。そうすることによって、作品に「プロットの完全な統一 (an entire unity of plot)」ないし「精神や関心の統一 (unity of spirit and interest)」を与えることができるというのである (337)。
- (6) 特にAlterton (1925, chap. 3) が詳しい。ただしここにはラ・モットに関する言及はない。
- (7) この文献は、初版が1815年に、ホーンによる序文が付いた第二版が1840年に、それぞれロンドンで出版されている。今回使用したテキストは1846年の改訂版(ロンドン)のリプリントであり、ポーが用いたテキストとの異同がどれほどのものなのか、残念ながら確認できなかった。
- (8) このエウリピデス論はシュレーゲルの前掲書の8章の記述をなぞったものであり、部分的に引用も為されている。またポーは1844年3月にホーンの『オライオン』評で、ホーンがこの英訳書の第二版の序文を書いていることにも言及しているが (XI, 250)、第二版出版以前からこのシュレーゲルの英訳書を読んでいることは明らかである。ポーが1815年の英訳版か1833年のアメリカ版を読んでいた可能性についてはLubell (1953, 7) 参照。
- (9) ラ・モットの「関心の統一」の問題は『悲劇についての第一序説』(《Premier Discours sur la tragédie》, 1721) で論じられている (La Motte, 23-68)。ここでラ・モットは、「関心の統一」を、三統一に並ぶ「第四の」統一と呼んでいる (37)。この「第四の」という形容辞は、三統一に準じるということを意味しない。むしろラ・モットは、「関心の統一」を「悲劇に最も本質的な条件」と考えており (ibid.)、逆に場所や時間の統一を必然的な規則ではないとさえ考えているのである (38ff.)。作品のみに即すよりむしろ享受者による作品受容を念頭に置いた論を立てているところに、ラ・モットの革新性を認めることができるだろう。
- (10) この言及箇所は1842年3月と4月に連続して発表されるロングフェローのバラッド評にも転載される (XI, 78-79)。
- (11) 同様の主張は「構成の哲学」以後の「詩の原理」(1850年)でも繰り返され、ホメーロスの『イーリアス』やミルトンの『失樂園』などが、その長さを理由に批判されている (XIV, 266-267)。「失樂園」に関しては、「構成の哲学」(196) や1847年11月のホーソン評でも同じ理由で批判されている (XIII,

151)。

- (12) この主張は「構成の哲学」以後もホーソン評 (XIII, 151)、「詩の原理」(XIV, 266-267) で繰り返されることになる。
- (13) 作品の長さについてのポーの主張は、長編小説 (novel) と短編小説 (tale) との優劣論にも結びついている。1836年6月にボズ (ディケンズの筆名) の『ワトキンス・トットル』評を書いた際、ポーは長編小説の制作が短編小説の制作よりも多くの才能を要するという一般的な理解を批判し、長編小説より「効果の統一」が求められる短編小説のほうが多くの才能を必要とすると論じている (IX, 46)。1841年4月の『夜と朝』評では作者ブルワ＝リットンがプロットを重視しつつ長い作品を書こうとして失敗していることが指摘され、長い作品が必然的に「効果の統一ないし全体性 (the unity or totality of effect)」を失うこと、文学作品に長々しさは不必要であることを論じている (X, 121-122)。同様の主張は『トゥワイス・トールド・テールズ』評 (XI, 107-108)、さらには1847年11月のホーソン評でも繰り返されることになる (XIII, 150-152)。「構成の哲学」でも言及されているように、たしかに「統一」を必要とせず、長編であることが欠点とならないデフォーの『ロビンソン・クルーソー』のような作品も存在する (XIV, 196)。だがより多くの才能を要するのは、あくまでも短編小説だというのである。こうした考察を受けて、「効果の統一」が求められる文学ジャンルとして、詩にも同様の主張がなされるわけである。
- (14) 同様の主張は、ホーンの詩集『オライオン』評 (1844年3月) (XI, 254) や1846年3月 («構成の哲学」発表の前月) のオズグッド評 (XIII, 112) でも論じられ、さらに「構成の哲学」以後の「詩の原理」(1850年) では『ロングフェローのパラッド』評がほぼ逐語的に繰り返されている (XIV, 271-273)。
- (15) ウェルビー評のこの箇所、ポーは次のように述べている。「いかなる強い心的情動であれ、あらゆる心的能力を刺激するものだ。たとえば悲しみはイマジネーションを刺激する。しかし結果が強まるのに比例して、原因は終息していく。かきたてられた幻想 (fancy) が勝ち誇り、悲しみは鎮められ、抑制され、もはや悲しみではなくなるのである。この気分 (mood) において我々は詩的であり、ここで書かれる詩も、その冷静さに正確に対応して詩的になるのだ。情念的な詩など、矛盾した述語である」(277)。すでに論じたように、ポーは魂を心情から区別していた。この区別によって、生々しい情念にとらわれた現実世界と情念が美に昇華される詩的世界とが区別され、悲しみとその生み出す快とのレベルの差も区別されることになる。こうしてポーは、(情念の興奮自体に快の原因を求めるのではなく) メランコリーに満ちた詩の美を、情念とは異なる次元でとらえられるものとするのである。註25参照。
- (16) 1850年の「詩の原理」ではブライアントの詩「6月」(“June”) が取り上げられ、次のように論じられる。「自分の墓について語るすべての詩人の楽しげな語り口には、必然的に強烈なメランコリーが表立つように思われ、我々は魂まで戦慄を覚える。その戦慄には、最も真なる詩的高揚があるのだ。後に残る印象は、快い悲しみの印象である。(中略) (いかにして、そしてなぜなのかわからないが) この楽しげなものが、真の美のあらゆる高次な現れと不可分に結びついていることを思い出してもらおう」(XIV, 279)。この詩に対する同様の評価は、すでに1846年4月のブライアント評に示されている (XIII, 134)。
- (17) 均等性を快の根源とする主張は、1839年12月のモリス評 (X, 41. これは1849年4月の「マージナリア」に転載される (XVI, 137)) にすでに現われている。
- (18) この文章はFrancis Bacon, *Essays*, 1597, No. 43, “Of Beauty”の項から引用したものである (Bacon, 145)。

ポーはこの文章を1838年の短編小説「ライジーア」(II, 250)、1843年8月のチャニング評(XI, 176)でも使っている。

- (19) 詩の単調さをリズムによって破るべきだとする主張の萌芽は、1843年9月のハレック評(XI, 194-195)にすでに見ることができる。
- (20) すべきでないことをせずにおれないという倒錯した悦びは、1843年の「黒猫」や1845年の「天邪鬼」といったポーの短編小説のテーマでもある。また1843年の短編小説「陥穽と振り子」では、機械仕掛けの大鎌で身を斬られる危険が刻々と迫る状況で、主人公が「錯乱的な悦び (frenzied pleasure)」を感じている (V, 80)。
- (21) 1845年8月30日のフッド評では、繰り返しを用いて「調和的な」単調さを保ちつつ最終部に向かって効果を高めていくフッドの詩「幽霊屋敷」(“The Haunted House”)が高く評価され(XII, 236-237)、1850年の「詩の原理」でもこの詩が「もっとも完全に芸術的な」作品として絶賛されている(XIV, 284)。
- (22) ただし室内の家具調度については、ポー自身の趣味が反映されているといえよう。1840年の随筆「家具の哲学」では、室内装飾が室内全体の効果に基づいて勘案されるべきだと論じられ(XIV, 103)、カーテンやカーペット、ランプなどについての細かい趣向が披瀝されている。「大鴉」における室内描写も、これと大きく逸脱するものではない。また、同様に室内装飾についてのこだわりが示されている短編小説「示し合わせ」(II, 116)や「ライジーア」(II, 259)でも、「大鴉」と同様に吊り香炉が小道具として使われている。
- (23) 「アルシフロン」評では、ポーが「神秘性 (mystic)」の語をシュレーゲルなどのドイツ批評家の用語として用いているとされている(X, 65)。この語の由来が特にシュレーゲルに限定されていないことからわかるように、その典拠を特定の文献に確定する必要はないだろう。
- (24) 「構成の哲学」以後の1847年11月のホーソン評(XIII, 148)でも、意味の底流が表に現れて「効果の統一」が損なわれるような作品が批判されている。意味の底流のある作品に対する高い評価は、前節bと註13で挙げた『トゥワイス・トールド・テールズ』評(XI, 106)、1844年3月のローウェル評(XI, 247)、『オリオン』評(XI, 258)でも繰り返される。
- (25) 1850年の「詩の原理」では、この『ロングフェローのバラッド』評で論じられていた「天上の美」についての考え方がほぼ逐語的に繰り返されたのち、詩や音楽を享受して感涙を流すのは「詩や音楽を通じて短く不確定的な (indeterminate) 瞥見に到達するあの神聖な歓喜を、今、完全に、この地上で、すぐに、そして永遠にとらえることができないという、腹立たしいまでに耐え難い悲しみのせいである」と述べられている(XIV, 274)。地上的な生とはかけ離れた「天上の美」に接した際に歓喜と悲しみの入り混じった感情を抱くというこの説明は、ポーがなぜ美とメランコリーとの結びつきを高く評価し、またこの世を去った恋人の追憶を詩の主題として好むのかを理解するうえで有益だろう。註15で述べたように、ウェルビー評では、現世的な悲しみの感情がイマジネーションを刺激し、現世を去った故人の美と結びつくとき、詩にふさわしい気分が生じるとポーは考えていた。どちらも、現世とは隔絶した美への憧れとそこに到達できぬ悲しみとを感ずるといって通底するのである。
- (26) 一定の前提から確実な演繹を導き出す「数学的」な思考方法の限界と、その限界を越えるイマジネーションに基づく推論方法について、ポーはすでに1841年の短編小説「モルグ街の殺人」の中で論じている。本稿第4章参照。

第2章 詩的イマジネーション論の形成過程

- (1) ポーのイマジネーション論の変遷に関する先行研究としては、内田 (1975 ; 1978) 参照。
- (2) シュプルツハイム自身は、「因果性」を詩と関連づけて説明していない (Spurzheim, 70-72)。また「詩的イマジネーション」のみならず「ファンシー」によっても「理想性」の観照へと導かれるとも説明されており (48)、ポーの見解とは必ずしも一致していない。なお、ポーへの骨相学の影響に関しては、Hungerford (1931) 参照。ただしここでは骨相学とポーのイマジネーション論との関わりについてはほとんど論じられていない。
- (3) ただし骨相学を詩論に適用しようとするポーの試みは、純粋に学問的な動機に基づいているとはいいきれない。というのもダニエル (John M. Daniel) が指摘しているように、ポー自身の頭部が「理想性」、「因果性」、「対照性」の発達を示していたとも考えられるからである (この論評はボードレールの評論「エドガー・ポー、その生涯と著作」の主要な種本となり、この骨相学的な指摘もそこで繰り返されることになる [Baudelaire, 1973, 21 ; 1976, 312-313]。なおダニエルの評論は Baudelaire (1973, 55-88) に所収の appendix A で見ることができる)。また生前にポーと会った可能性のある骨相学者ファウラー (Lorenzo Niles Fowler) やサイザー (Nelson Sizer) も、ポーの頭部に「理想性」の顕著な特徴を認めていたという (Stern, 158-159)。さらにポー自身も、自己の心的能力を知るうえで骨相学が有益だと述べ (VIII, 253)、1841年10月27日付の書簡では、数人の骨相学者に自分の頭部を見てもらったとも述べている (Ostrom, 185)。したがってポーが骨相学者に診断してもらった結果を都合よく解釈し、自己の詩才を肯定的に語りうる詩論をでっちあげた可能性もありうるのである。
- (4) これによって「因果性」と「対照性」との区別という骨相学的な考え方も否定されることになる。翌1841年1月に発表された短編小説「モルグ街の殺人」でも、イマジネーションとファンシーが話題になるなかで、「構成力」と「結合力」とを区別する骨相学の考え方が批判されている (IV, 149)。本稿第4章第1節参照。
- (5) 「アルシフロン」評よりも以前、1836年10月に発表された『ピーター・スヌーク』評では、新奇性や独自性を感じさせる雑誌が単に靈感のみによってつくられるものではなく、むしろ苦心して記事を結合し、編集することによってつくられるものだと述べられている (XIV, 73)。ここでは結合作用による新奇性の産出という考え方がまだイマジネーション論と結びついているわけではないが、ポーが雑誌編集の経験に基づくこの考え方を詩論に適用した可能性は十分に指摘できるだろう。
- (6) 以後、暗示性を重視する議論は、美が主たる目的ではない「小説」をめぐる論じられるようになる。『トゥウイス・トールド・テールズ』評 (XI, 107-109) 参照。
- (7) ポーはここで、「趣味」が「純粋知性」と「道德感」との中間に位置するとも述べている (XI, 70)。心的能力をこのように三区分する考え方がカントの『判断力批判』に基づくものとする指摘もあるが、ポーがいかにしてカントの思想に接し得たのかについては確定されていない(この点に関しては、Omans [123-168] 参照。ただし、ポーのイマジネーション論の源泉をもカントに求めるこの論文の論旨には賛同することができない。仮にポーがカントの影響を受けていたとしても、その影響はごくわずかなものだと思う)。いずれにせよ、心的能力に関するこの分類が従来の骨相学思想から乖離するものであることは注目に値するだろう。本章第1節で述べたように、骨相学では人間の心的な諸能力が「本能的性向および感情 (Instinctive propensities and Sentiment)」と「知的能力 (Intellectual Faculty)」とに区分されることをポー自身が言及していたのだが、1845年7月に発表された短編小説「天邪鬼」では、骨相

学の扱う心的能力が「性向、道徳感情、あるいは純粋知性の能力 (a propensity, a moral sentiment, or a faculty of the pure intellect)」と言いかえられており (VI, 146)、『ロングフェローのバラッド』評における用語に近づけて論じられている。この用語法からも理解できるように、ポーは、骨相学には「趣味」に関する議論が欠落していると考えているのである。それゆえ、経験的に認められる分類に従って人間の心について再考すべきだと考えるポーは、『ロングフェローのバラッド』評において、いずれは骨相学がこの「趣味」について明確に論ずることになるだろうと期待している (XI, 65)。

- (8) 詩が真理とは無関係だという考え方の端緒は、1836年に発表された詩論「Bへの手紙」に見出すことができる。ここでポーは、科学の目的が真理にあるのに対して、詩の目的が快にあると論じている (VII, xliii)。その論述がコウルリッジの *Biographia Literaria* 第14章にある文章 (Coleridge, 10) をほぼ逐語的に借用したものであることについては既に多くの研究者の指摘がある。ただしその前後の文脈を検討すれば明らかのように、コウルリッジ自身は詩の直接的な目的が快であるとしてもその究極的な目的は真にあると考えているのであり、ポーが読みとったような唯美主義的な思想をそこに見出すことは、実際には不可能である。
- (9) 「アルシフロン」評においても、イマジネーションに基づく詩が「天上の美」を垣間見せると論じられているが (X, 66)、ここで言及される「天上の美」とは、イマジネーションによる詩に対するなかば比喩的な賛辞であって、『ロングフェローのバラッド』評において論じられるような思想的背景をそこに認めることは困難であろう。
- (10) ポーは1849年10月7日に死ぬ直前、9月14日と24日にリッチモンドでこの詩論の講演をおこなっている (Silberman, 430, 432)。
- (11) この論文はほぼ逐語的に1846年の「ニューヨーク市の文学者たち」のN・P・ウィリス論の傍注に転載されている (XV, 13n-15n)。

第3章 イマジネーション論の諸相 (1)

- (1) 「風景式庭園」および「アルンハイムの地所」には、自然式庭園に対する人工式庭園の優越性を説く論文が引用されている。ケーラーによると、この論文は1841年6月に *Arcturus* 誌に掲載された記事 (アメリカの建築家ダウニング [Andrew Jackson Downing] の著書 [A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening, 1841] の書評) の抜粋であるという (Kehler, 173)。またケーラーは、人間の墮落に応じて地表が美を失ったという主張も、*Arcturus* 誌の記事に挿入されたピーコック (Thomas Love Peacock) の小説 (*Headlong Hall*, 1816) 評に基づくとしている (180-183)。しかし「アルンハイムの地所」においてこれが「よく知られた地質学的混乱」(184) と述べられていることを考えるなら、この箇所の根拠をピーコックに限定する必要はないだろう。美しい地表が大洪水によって破壊されたことに関する地質学的な説はすでにバーネット (Thomas Burnet) の『地球の聖なる理論』 (*Telluris Theoria Sacra*, 1681) で論じられており、後世の人々にも広く知られていたのである (Nicolson, 235-325)。ポーもまた1835年12月の「サザン・リテラリー・メッセンジャー」紙で「エジンバラ・レビュー」について論じる際、その記事のなかで『地球の聖なる理論』の著者たる「バーネット」の名の綴りに誤植があることを指摘しており (VIII, 83)、少なくともある程度はバーネットの理論を知っていたと考えられる。
- (2) ここで扱う文献は、モアの *Enchiridion Metaphysicum* 最終部分 (二章分) を彼自身が英訳したもので、後述するグランヴィルの論文をモアが出版した際に付け加えられたものである。モアの思想については、

Koyré (1987, 89-126) 参照。

- (3) 当時の構成的懐疑主義については Leeuwen (1973) 参照。
- (4) グランヴィルの思想については、Willey (1958, 204-245) に多くを教えられた。
- (5) この文章は、若干表記に違いがあるが、Against Confidence in Philosophy, and Matters of Speculation に見ることができる (Glanvill, 1676, 15)。この引用文の直前の箇所でも、グランヴィルは、人間の知識がただ仮説においてのみ望ましい推測となりうると述べている (15)。
- (6) この言葉は、たとえばディオゲネス・ラエルティウス『ギリシア哲学者列伝』(IX, 72) に見ることができる (Diogenes Laertius, 484-485 [161])。ただロエブ版で 'in the well' と英訳されている箇所は原語では 'ἐν βυθῷ' ('深淵のなかに') であり、厳密にはデモクリトス自身のことばと一致していない。ロエブ版でも「井戸のなかに」という訳が慣用表現に倣ったものだと注釈が施されており (485)、グランヴィルもまたその慣用表現に倣ったものと考えられる。原語とのこの不一致は英訳に伴う問題ではなく、すでにラクタンティウス (Lactantius, 245 / 50-325 AD.) が *Institutionum*, chap. 27 で当該箇所を羅訳したときに 'in puteo' ('井戸のなかに') と訳しているという (Huebner, 470)。ポーも「メールシュトレームへの降下」の3ヶ月後、ウィルマー評 (X, 189) などでのこの表現を用いている。本稿第4章註7参照。
- (7) このエビグラムが用いられている小説「メールシュトレームへの降下」は、海に生じた大渦巻にのみこまれそうになりながら生還した船乗りの物語である。エビグラムの内容がその大渦巻と対応していることは、容易に推察できる。だが本稿の考察を念頭に置いてこの作品を読むならば、この小説が単なる冒険物語ではなく、神の創造した世界の不可知性を自覚し、信頼すべき世界観の喪失に追い込まれた極限状況を描いた作品であることに思い至るだろう。なお短編小説「ライジーア」では、主人公ライジーアの眼がデモクリトスの井戸よりも深いと形容されている (251)。
- (8) この作品の主人公ライジーアも、死の直前にこのことばを口にしている (258)。その後、亡きライジーアは強烈な意志によって瀕死状態の女 (語り手の再婚相手) の身体に憑依し (浸透し)、阿片のファンシーに耽溺する語り手の前で復活するのである。ファンシーによる異世界の瞥見という問題 (本稿第2章第3節参照) が、意志の身体への浸透の問題と絡み合っていることは明らかである。デモクリトスの井戸よりも深いと形容され、ベーコンのことばを借りて「異様さ」をもつと形容されるライジーアの眼が、彼女の復活に際してもっとも印象的に語られていることから、ライジーアが死後の世界とこの世とを結びつける存在として構想されていることが理解できよう。
- (9) ポーは1840年1月に発表した「本能 vs 理性——黒猫」という短文のなかで、サンゴチュウが天災から未然に身を守ることや、蜂が強度に優れた幾何学的な巣を作ることなどの事例を挙げて、動物の本能が一般に考えられているような「低次の理性」ではなく、むしろ「最高次の能力」であるという見解を示している (M, 1978, 479)。いわば本能とは、「身体の器官を介さず、直接的に動物の意志に働きかける神的な精神 (spirit of the Deity)」だというのである (479)。そしてポーは、人間の理性の方がそうした動物の本能よりも活動範囲が広いとはいえ、先見性や正確さにおいては劣るとさえ述べている (480)。劣等視されがちな動物の本能に神的な精神の働きを認め、逆に理性の限界を指摘するこの主張は、神的な働きの浸透性、および理性への過信に対する批判というポーの思想を如実に示したものと見えよう。同様の記述は1845年の短編小説「シェエラザードの千二夜物語」(VI, 94) にも見ることができる。
- (10) 1835年9月に、ポーは「英国のメフィストフェレス」という本の書評のなかで、その本がゲーテの

『ファウスト』から多くを負っていることを指摘している (VIII, 42)。その一ヶ月前に発表された「ボン・ボン」もまた、ある程度『ファウスト』を念頭に置いたものと考えられよう。「ボン・ボン」に黒い水好きの犬 (water-dog) が登場するのも (II, 129, 132)、『ファウスト』第1巻1156行に黒いプードル (schwalzen Pudel) が登場することを意識したものだだろう。「Pudel」とは「pudeln」(「パチャパチャ泳ぐ」) に由来する語で、1171行でもそのプードルが主人の杖を取りにいくためなら水の中にも飛び込むだろうと述べられている。

- (11) ポーがエピクロス哲学を単なる狭義の唯物論とは考えておらず、むしろ精神的な哲学と考えていることについては、「アルシフロン」評 (X, 70) 参照。
- (12) 『ユリイカ』(XVI, 266) 参照。その初期構想はすでに1841年の「モルグ街の殺人」のなかに見ることができる (IV, 155)。
- (13) ここでポーが念頭に置いているタウンシェンドの著作とは、*Facts in Mesmerism*, (London, 1840; Boston, 1841; New York, 1842) のことと考えられる (Lind, 1086)。
- (14) ポーは「メスメリズムの啓示」のほかにも、1844年の「ギザギザ山物語」、1845年の「ヴァルドマー氏の症例の諸事実」といった、メスメリズムを扱った短編小説を書いている。
- (15) 1849年6月の「マージナリア」には、次のような一文を見ることができる。「いかなる哲学体系であれ、それがいかに容易に誤りであると証明されるかを見るのは笑うべきことだが、しかしいかに念入りな体系であれ、それが真であるとさえ思えないのだとわかるのは嘆かわしいことではないだろうか」(XVI, 164)。また短編小説「モノスとウナとの対話」でも「体系化、あるいは抽象化にとりつかれた人間が「知識」によって自然を支配しようとしていることが批判されていた (本稿第2章第3節参照)。ここにも、体系的な思考や知識が人間の恣意的な産物にすぎないとするポーの基本的な見解を見ることができよう。
- (16) 1835年の短編小説「ハンス・プファールのたぐいなき冒険」には、次のような文章がある。「人間とはまさに習慣の奴隷であり、人間の慣例上の多くのことで本質的に重要だと思われているものでも、じつは単に習慣的にそう見なしているからそう思われるにすぎないのだと、私は思いめぐらせた。」(II, 83)
- (17) ポーは、ピールフェルト男爵なる人物の「フィクションによって思想を表現する技芸 (*L'art d'exprimer les pensées par la fiction*)」に多大な関心を示している (『ロングフェローのバラッド』評 [XI, 74]、1846年3月の「マージナリア」[XVI, 91])。
- (18) デモクリトスが懐疑主義の見解を表明していたことから明らかなように、そもそも原子論は現象を説明する蓋然的仮説としての性格をもっていたと考えられる。それは原子論が復興した16-17世紀においても同様である。
- (19) 単に怪奇趣味の作品と思われるポーの小説も、こうした観点から見直す必要があるだろう。1840年にポーが自作を集めて出版した短編集 (*Tales of the Grotesque and Arabesque*) の序文では、これらの作品が描く恐怖が、ドイツ文学に見られるようなこけおどしの恐怖ではなく、「魂の恐怖」であると述べられている (I, 151)。
- (20) 本稿第2章第3節で挙げた「マージナリア」の一節では、ポー自身が体験したという直観的ファンシーがいかなるものか、どうしても言語化できないというもどかしさについて、言及がある (XVI, 87-90)。
- (21) この一篇は詩人テニソンの韻律の技巧を賞賛する趣旨のものだが、その文章の原形は、テニソンに関してではなく音楽や歌について論じた1839年12月のモリス評 (X, 41-45)。この記事は1849年4月の「マー

ジナリア」に転載される〔XVI, 136-141〕に見ることができる。

第4章 イマジネーション論の諸相 (2)

- (1) ポー自身は、1846年8月9日のクック (Philip P. Cooke) 宛の書簡において、「推理の短編小説 (tales of ratiocination)」の一つとして「モルグ街の殺人」を挙げている (Ostrom, 328)。この時点でポーは、主人公デュバンが事件の謎を解くという形式の短編小説を、「モルグ街の殺人」に続いて二本 (「マリー・ロジェの謎」〔1842年〕と「盗まれた手紙」〔1845年〕) 発表し終えている。それゆえこの書簡において「推理の短編小説」と呼ばれている作品は、これら一連のデュバンものことだと考えることができるだろう (1844年7月2日のローウェル [James R. Lowell] 宛の書簡では、執筆したばかりの「盗まれた手紙」が「自分の推理の短編小説のうちで最高のもの」だとも述べられている [Ostrom, 258])。だが「モルグ街の殺人」を執筆した当初からポーがこのようなシリーズ化を意図していたとは考え難い。「マリー・ロジェの謎」の冒頭部では、前作「モルグ街の殺人」が主人公デュバンの特異な心的性格の描写を意図して執筆されたことに言及し、「その主題を再び取り上げようとは思ひもなかった」と述べている。したがって「探偵小説」いうジャンルがこの一連の「推理の短編小説」を基盤として成立したとしても、当初からポーがそうしたジャンルの作品として「モルグ街の殺人」を執筆したとはいえないだろう。
- (2) 実際の骨相学では、構合力 (constructiveness) は35種類の心的特性の一つとして挙げられているもの (Spurzheim, 36-37)、結合力については何も論じられていない。また第2章でふれたように、ポー自身も1836年3月に、骨相学に関する記事を書き、35種類の心的特性のすべてを列挙していたが、そのなかにも結合力に相当する能力は見当たらない (VIII, 252-255)。この点については、次のように考えることができるだろう。ポーは1836年4月に発表したドレイク・ハレック評において、骨相学のいう「因果性の能力」とコウルリッジのいう創造的な「イマジネーション」とを同定し、他方で骨相学のいう「対照性の能力」とコウルリッジのいう結合的な「ファンシー」とを同定していた (VIII, 275-318)。しかし1840年の論文「アルシフロン」評においてポーはこの見解を翻し、創造性と結合性が区分されるものではないと考えるようになる (X, 60-71)。その際、おそらくポーは (骨相学において「構合力」が独自の項目としてあることを忘れて) 創造的な構成作用をもたらす「因果性の能力」と結合作用をもたらす「対照性の能力」とが骨相学において区別されていると考え、これを誤りだと判断したのであろう。なお「モルグ街の殺人」の4年後、ポーは1845年の短編小説「天邪鬼」において、骨相学および一切の形而上学が先験的にでっちあげられたものだとして批判するようになる (VI, 145)。
- (3) ただしポー自身は、イマジネーションに基づく推論と帰納との相違を、この段階でまだ意識していない。「モルグ街の殺人」の続編ともいべき短編小説「マリー・ロジェの謎」では、デュバンがモルグ街の事件において立てた推論が帰納に基づくとされている (V, 3)。
- (4) 短編小説「マリー・ロジェの謎」でも同様に、「直接的なことの調査に限定し、付帯的ないし付随的な出来事をすっかり無視する」ような捜査方法をデュバンが批判している (V, 38-39)。そして広く視野をとる思考方法は、単に犯罪事件の捜査にのみ有効なものではなく、「現代科学」においても同様に有効であるという (39)。デュバンは、今までにも「無数の最も価値のある発見が、付帯的、偶発的、偶然の出来事に基づいている」と指摘し (39)、「偶然的に、そして普通の予想範囲を越えて生ずる発想のた

めには、単に大きいだけでなく最大の余地を設ける必要がある」と述べる (39)。つまり明確な前提から必然的な結論へと帰結するような着実な論理的思考に依存するのではなく、「見かけ上は無関係」な (39) 領域をも視野に入れたうえで、偶然的な発見が得られる可能性に備えるべきだというのである。もちろんこのように語るデュバンは、この推論形式が確実な根拠に根ざしたものではないことを忘れたわけではない。それどころか、「いかにありうるかというヴィジョン」を構想する方法は「もはや哲学的ではない」とまで言いきっている (39)。哲学的に認められた当時の論理的思考方法とは相容れない、しかしより生産的な思考方法をポーが提唱しようとしていることは、十分理解できよう。

- (5) この一連の論述は、1849年の短編小説「メッロンタ・タウタ」の一部 (VI, 201-206) を下敷きしている。
- (6) 第2章第2節でふれたように、ポーは人間に想像しうるものはすべて感覚的経験を経て獲得された観念に基づくと考えていた。この点に関して、ポーは基本的に経験論的だといえよう。しかしポーは、五官に基づかず具体的な観念像をもたらすこともない特異な感覚(直観的ファンシー)の存在を認めることによって、従来の経験論の枠を大きく逸脱し、このような身体論を構想するようになるのである。
- (7) 前章第3節aで述べたように、ポーは真実の不可知性を意味する「真実は井戸の中にある」という慣用表現を知っており、懐疑主義的な見解を示す文脈でその言い回しを使っていた。しかし「モルグ街の殺人」では「真実はいつも井戸の中にあるわけではない」と述べ、懐疑主義とは別の見解を表明している (166)。すなわち不可知な真実があることは認めるとしても、単に視座の偏りによって見逃してしまっている問題も少なからずあるのであって、そうした問題を解く鍵は意外に目の前にあるものだというのである (166)。同様の主張は1846年7月の「マーヅナリア」でも繰り返されている (Th, 1397)。
- (8) 厳密に言えば、この方法は「モルグ街の殺人」における推論方法とは異なり、統計的に蓋然性の高い仮定を用いて推論する確率論的な仮説演繹法の一つだと考えられよう。その方法が方法論として認められるようになるのは、ジェヴォンズ(William Stanley Jevons)の『科学の諸原理』(*The Principles of Science*, 1874)以降のことだという。自明の前提に基づかない蓋然的仮説は、19世紀後半に至るまで科学的なものとは認められなかったのである(内井〔1975; 1978〕参照)。ポー自身は、暗号解読も「分析的能力(analytic ability)」に基づくものと考えていた。「暗号文に関する覚書」(XIV, 116)参照。
- (9) この主張は、「注目すべき書簡」の末尾に引用された「私は自らの神聖な熱狂に耽溺することにしてよう」などといった一連のケプラーの発言(198)を根拠にしているようである。それらの引用はケプラーの『世界の調和』(*Harmonice mundi*, 1619)第5巻の序文からの翻案ともいべきものであるが、その文脈においてケプラーを熱狂させている天啓の内容は、プトレマイオスの説に通底する調和宇宙論に関するものである。いわゆるケプラーの三法則がイマジネーションによって構想されたというポーの指摘は、少なくともこの序文からは読み取ることができない(Kepler, 222-224)。なおケプラーがイマジネーションに基づいて推測したということについては、ポーの1845年の随筆集「示唆の章」にも指摘がある(XIV, 187)。
- (10) ここでポーの推論形式について「発見的」ということばを用いて説明したが、厳密に言えばこのことばは不適切かもしれない。西洋諸語において「発見」に相当することばは、「障害となる覆いを取り去って、隠れていた真実を露わにする」という語感を伴うものがほとんどである(discovery, detection, revelation; découverte, détection, révélation; Entdeckungなど)。つまり発見されるべきものは障害に隠されてあらかじめ存在しており、その障害を除去さえすれば真実が明らかになるということが、前提と

なっていると考えられる。臆見を除去して物事の本質を直観しようとするような方法も、基本的にこうした思考様式に基づいているといえよう。しかしこのような見地に立つとき、その思考様式自体がすでに一つの思考の枠にとらわれていることに気づきにくい。すなわちこの思考方法は、何が真実の発見の障害となっているか当初から見当をつけ、これを排除することによって、もともと真実らしいと思っていたこと（それこそ先入観なのだが）をあらためて「発見」したつもりになるという誤りを助長するものなのである。いわば先入観を廃して真実を解明しようとする思考様式自体が、先入観を脱する契機を放棄しているのだといえよう。というのも、そもそも先入観とは、それが先入観であると当初から意識されるものではなく、むしろ自明だと思っていたことが単なる思いこみにすぎないとわかってはじめて意識されるものだからである。この思考様式は、明らかにポーの可謬主義的な見解と対立する。確実な真実の把握は不可能と考えるポーにとって、何が臆見となっているのかもまた自明ではない。それゆえポーは、障害となる臆見とその背後の本質とから成る層的モデルをとらず、むしろ諸々の情報が同一レベルに並ぶような原子論的モデルをとっている。すなわち臆見は諸情報の不整合な結合によって形成されるものであり、その諸情報を新奇かつ整合的に結合し直すことによって「発見」的な成果をあげるというわけである。この思考モデルをポーが原子論的に考えていたことについては、イマジネーションの作用を化学変化に喩えたウィリス評（XII, 38-39）参照。

- (11) ここまで見てきたように、ポーは「注目すべき書簡」の中で、イマジネーションに基づく推論を演繹や帰納と対比的にとらえていた。しかしそれにもかかわらず、その論の末尾部分では、よく吟味すればイマジネーションに基づく推論も結局のところ演繹か帰納のいずれかに属するだろうと曖昧な指摘がなされている（XVI, 197）。これは、情報の連鎖を発見する「発見の文脈」と、その発見を整合的に理論化する「正当化の文脈」とを、ポー自身が明確に区別できていなかったことによると考えられる。すなわち後者の過程には、蓋然的に構想された見解を演繹的に明確化する段階と、その理論と経験的対象との一致を帰納的に検証する段階とが含まれており、その二つの段階を経ることによってはじめてファンシーがイマジネーションにまで高められると考えられるのだが、ポーはこうした推論の過程を明確に自覚できなかったのである。この点における思考の不徹底さは、ポーにおける限界だといえよう。
- (12) ベーコンの帰納法は、ポーが批判しているような単純枚挙による帰納法と考えられることが多かったが、現在では、ベーコン自身の提唱した帰納法がむしろ仮説演繹法に近い推論方法だったと考えられている。後代の経験論者たちが、仮説を用いて論を展開する「デカルト主義」を予断に基づく推測として批判し、仮説を利用するベーコン自身の方法論をも歪曲したのである（この点についてはたとえば、市井〔1957, 60-74〕などを参照されたい）。
- (13) パースの典拠は以下の全集により、慣例に従って巻数と項番号を（ ）内に示す。本文中の言及箇所は、「プラグマティズムとプラグマティシズム」（“Pragmatism and Pragmaticism”）と題される1903年の連続講義に含まれている。なお後にふれる「神の実在についての疎かにされてきた論証」については、邦訳として、パース著作集3, 145-180所収のものを参照できるが、おもに「瞑想」について論じられている箇所（6, 459-464）は訳出されていない。
- (14) パースもまた可謬主義を思想の基盤としている。いかなる認識も実在そのものに即したものとかならないという可謬主義は、所与の情報を「解釈項」（解釈の必要があるもの）とする記号論へと展開するのである。パースの思想の全体像について考察するにあたり、特に、伊藤（1985）を参照した。
- (15) パースは1868年の論文「人間に備わっているはずだと考えられてきた若干の能力に関する問い」

“Questions Concerning Certain Faculties Claimed for Man” , 5, 213-263) において、既にデカルト的直観論を批判している。

- (16) 「モルグ街の殺人」における推理の方法とパースのアブダクションとの類似に関しては、既に指摘がある (Harrowits, 1983)。この論文ではポーのイマジネーション論についてはまったく言及されておらず、ポーとパースとの比較が表面的であるといわざるをえないが、本稿はこの論文から多大な示唆を得ている。なおパースは少年時代にポーの詩「大鴉」を好んで朗唱していたとも伝えられ (Sebeok, 70)、パースが早くからポーの作品に親しんでいたことは明らかである。しかしハロウィッツも指摘しているように、思想的影響がどの程度だったのかについて実証的に論ずるのは困難であろう。現段階では、演繹と帰納との二分法に対するパースの反論が、ポーと地理的、時代的に近いところで生じたことを指摘することしかできない。パース自身の思想内容を含め、さらなる検討が必要だろう。
- (17) 本章第3節で扱った「注目すべき書簡」を内に含む宇宙論『ユリイカ』では、その序文で、その作品が美的なものであり、詩として読まれるべきものだと言われている (XVI, 183)。たしかにここでは『ユリイカ』が「真実の書 (Book of Truths)」であるとも言われているが (183)、ここでいう「真実」とは実在と推論との関係に関するものではなく、「完全な首尾一貫性こそ絶対的な真実にほかならない」 (196) という意味での、論の整合性を意味するものだと考えられる。
- (18) ポーは1841年の短編小説「モノスとウナとの対話」において、バスカルの「我々のすべての推論は直感 (sentiment) に譲ることに帰着する」という言葉 (『パンセ』*Pensées*、ブランシュヴィック版、274) を引用し、不毛な知識体系に陥りがちな「純粹知性」ではなく、むしろ美をとらえる「趣味」を重視すべきだと主張している (IV, 201-205)。この作品ではその「趣味」が直観 (intuition) とも同一視されているが (204)、ポーにとって「直観」とは、五感とは異なる感覚である。すなわち五感に妨げられない状態 (気絶、睡眠など) において「天賦的」身体を通じて世界をとらえる感覚が直観であり、その直観の享受した世界は覚醒状態の人間には明晰には認識されないものなのである。デカルト的な直観とは異なることを確認しておきたい。
- (19) 1846年8月9日、クック (Philip p. Cooke) 宛書簡 (Ostrom, 328) 参照。

第5章 ポーの詩論のフランス芸術への影響

- (1) ホラーティウスの言葉は、もともと詩と絵画の作例の多様さを示す文脈において用いられているにすぎず、後の詩画比較論の論調と重なる部分は実際にはごくわずかである。シモニデスの言葉について三度言及したプルタルコスも、実際にはその趣旨を否定的にとらえていたという (Spencer, 175)。
- (2) セッセリンは写実的な傾向をもつものとして18世紀後半の「文学」と絵画との類縁性を指摘しているが (Saisselin, 154-156)、それが厳密には「詩」と絵画との比較ではなく、むしろ近代小説と絵画との比較であることに注意したい。
- (3) 理想美の模倣を目指す古典主義と自然模倣を目指すロマン主義との、19世紀前半のフランスにおける対立については、Garrett (1947) 参照。ここには古典主義の側に立つカトルメール・ド・カンシーによるロマン主義批判についても言及がある。彼によれば、「ut pictura poesis」の考え方を悪用したロマン主義者が絵画の写実性を詩の領域にもちこみ、「描写詩 (poésie descriptive)」というジャンルを出現させてしまったのだという (742-743)。
- (4) たとえば、かつてはロマン主義運動の一端を担っていたサント＝ブーヴも、1858年には「文学におけ

る伝統について」(《De la tradition en littérature》)と題する講演において、ロマン主義が病的なものであったことを指摘しつつ、古典主義の優位性を主張している (Sainte-Beuve, 265-303)。

- (5) フランス・ロマン主義のこの考え方は、たとえばロマン主義のマニフェストたるヴィクトル・ユゴーの『クロムウェル』序文に顕著である (Hugo, 119-246)。
- (6) ボードレールのプレイアッド版の注釈 (1369)、および邦訳書の注釈 (III, 453) でもこの影響関係を指摘している。「ライジーア」ではこの文章の直後に、その奇異な美が「古典的な均整 (classic regularity)」とは異質であることが明言されている (250)。
- (7) このボードレールの論は、ポーの詩論「構成の哲学」に依拠している (本稿第1章第1節f参照)。
- (8) プレイアッド版 (1377) および邦訳 (III, 459) の双方の注釈とも、この当該箇所を典拠をポーの短編小説「ギザギザ山物語」(V, 166-167. ボードレール訳は1852年)としている。内容的には決して誤りとはいきれないが、より直接的な典拠としては、1835年の短編小説「ペレニス」を挙げるべきだろう。ハリソン版では上述の特異な心的作用が阿片の作用として述べられているわけではないが(V, 19)、ボードレールはこれを阿片の効果として1852年に仏訳している (B. 329-330)。阿片の服用によって知覚されるような世界をポーとドラクロワが描くというボードレールの指摘は、ポー論「エドガー・ポー、その生涯と作品」(《Edgar Poe, sa vie et ses œuvres》, 1856, 317-318) にも見ることができる。
- (9) 引用文中にある「磁気催眠術師 (magnétiseurs)」とは、メスメリズムの医師のことである。
- (10) 原文では「ウェーバーの最後のワルツ (the last waltz of Von Weber)」(III, 283) とある。しかしこの曲は実際にはウェーバーの作品ではなく、ライシガー (Karl Gottlieb Reissiger) が作曲したものである。マボットによれば、ウェーバーは、ロンドンにおける演奏会のために友人のライシガーからこの曲の楽譜を受け取った後、まもなく急死してしまったという。その後、この曲がウェーバーの遺作だと誤解され、公表されてしまったのである (M. 1978, II, 149)。
- (11) この箇所は、ポー自身の思想の変遷について考察するうえで興味深い問題をはらんでいる。本文中に述べたように、ここで朗唱される詩は「観念性 (ideality)」を表現した作品の一つとされているが、さらに作品の語り手はその詩が表面上の意味のみならず、「その意味の下位的ないし神秘的な流れ (the under or mystic current of its meaning)」をそなえていることを指摘している (284)。このような詩のとらえ方は、「理想性 (ideality)」の実現を重視したポーの詩論ドレイク・ハレック評 (1836) と、神秘的な意味の底流を重視したポーの詩論「アルシフロン」評 (1840) との間の過渡的段階を示すものといえよう。しかしこの二つの詩論において、「理想性」に到達する能力ないし意味の底流を描く能力は「イマジネーション」とされており、この「アッシャー家の崩壊」で述べられているように「ファンシー」に基づくわけではない。いずれにせよ、ポーの思想がまだ未整理な段階の記述だといえる。本稿第2章参照。
- (12) 絵画の具象性をめぐるこのドラクロワ評の考察に関しては、もう一つ看過しえない問題がある。それは、執筆年代のわからぬドラクロワの遺稿のなかに、これとよく似た一文が残されていることである (Delacroix, 1923, 63)。ここでドラクロワは詩と絵画とを比較し、絵画に特有の魅力について次のように述べている。「色彩や光、影などの配置に由来する印象というものがある。まさにそれは絵画の音楽と呼ばれるようなものである。絵画が何を再現しているのかを知る以前でさえ、諸君がカテドラルに入り、何が再現されているのかを知るには絵画からあまりにも遠く離れていても、諸君はしばしばその魔術的な和音 (accord magique) にとらえられたことだろう。描線 (lignes) だけが、その壮大さによって、時折

こうしたことを可能にするのである」。一読して理解できるように、この文章においても、具体的内容の判別できない距離から見たときの絵画の魅力が魔術的な音楽に喩えられている。それゆえ、ボードレールによる1855年のドラクロワ評がこのドラクロワ自身の考え方を反映したものではないか、という疑問も生ずるのである。しかしその可能性は低いように思われる。というのもこのドラクロワの論述は公に発表されたものではなく、ボードレールの目に触れる可能性はほとんどなかったと考えられるからである。またボードレールの論述においては、筆致の粗さや色彩の激しさというドラクロワの作品の特殊性を問題にし、とかく批判されがちだったその特殊性を逆に擁護するという論旨が明確であるのに対し、ドラクロワの論述には不自然な乱れが目につく。すなわちドラクロワは、誰の絵画という限定のない絵画一般を問題として詩画比較論を論ずるため、なぜ遠くから見たときという特殊な場合が問題とされるのかがわかりにくく、また対象の輪郭を具象的にするはずの描線がいかにか非具象的な魅力に寄りかかっているのか、という点も不明瞭なのである。さらに続けてドラクロワは、言葉によっては漠然とした仕方ではしか表現できない情緒を絵画が強く揺り動かすと論じているが(63)、ここでは逆に、絵画の視覚的明確さに関わる問題へと論点がすりかわっているように思われる。以上のことから推察すると、このドラクロワの論述は、彼自身がボードレールによるドラクロワ評をなぞりつつ、ボードレールが論じたような絵画と詩との類比に対して抵抗感を示したものではないかと思われる。

- (13) ポーはこの随筆のなかで、音楽家が外的事象ではなく内的な感情や情熱を模倣すべきことも主張している。本稿第3章註21で述べたように、この随筆はテニソンについて論じたものであり、ボードレールがこの一篇を読んでいたことは、「エドガー・ポーに関する新たな覚書」におけるテニソンについての言及から確認できる(336)。
- (14) 阿片的作用によって知覚されるような共感覚的な美に対するボードレールの美意識は、1861年の音楽評「リヒャルト・ワーグナーと『タンホイザー』のバリ公演」(《Richard Wagner et *Tanhäuser* à Paris》)にも継承され、フランスにおけるワーグナー評価の素地を形成することになる。このワーグナー評を支えるボードレールの美意識がドラクロワ評やポー評を通じて形成されたことについては、すでに金沢(1981, 86-89)に指摘がある。イマジネーション論を核に諸芸術間のジャンルの格差を取り払う傾向にあるポーやボードレールと、総合芸術を目指すワーグナーとが思想的に近い位置にいることも確認しておきたい。
- (15) この主張はドラクロワの遺稿からも読み取ることができる(Delacroix, 1923, 87)。
- (16) この小説では自然を人工的に修整する造園法に関して、「綿密に精査して細部を改善しようとしたものが、全般的でより遠くから見られた効果を損なうこともある」とも述べられている(184)。細部よりむしろ遠くから見た全体的効果を重視するこの考え方は、ボードレールのドラクロワ評とも通底するだろう。のみならず、ここで地表を遠くから見るのは不死なる存在とされており(184-185, 187-188)、人間の不死なる本性に即した「天上の美」を目指す思想とつながっていることも確認しておきたい。いわば、死すべき人間の審美眼にあわせて細部を吟味するのではなく、人間を越えた不死なる存在の審美眼に近づけて全体的効果を鑑賞することが求められるわけである。
- (17) 先に見たベーコンの随筆では、「均衡において何らかの異様さをもたぬような精妙な美など存在しない」という言葉の直後、多くの顔の美しい諸部分を選択し結合したというアペレスと、幾何学的な比例に基づいて人物を描こうとしたデューラーが批判されている(Bacon, 145)。研究者たちが一様に認めているように、この「アペレス」の名は「ゼウクシス」の誤りだと考えられる。したがってベーコンの考

える美とは、美しい諸部分をあえて人為的に結合したような身体的美ではなく、またデューラーの『人体均衡論四書』(Vier Bücher von Menschlicher Proportion, 1528)に見られるような幾何学的モデルに基づく人体の美でもなく、むしろ自然の所産に本来的に備わっているような美のことだと考えられよう(この点に関しては、Panofsky〔217-218, chap. 4, notes 68〕参照。ただしベーコンの名前がラテン表記になっている)。つまりベーコンの考えていた美は、実際にはボードレールの考えていたような常軌を逸した美ではなかったのである。

- (18) この論述においてヴォルテールは、イギリスの「スペクテイター」紙の411号から421号に連載されたアディソンの有名なイマジネーション論(1712年6-7月)について言及している(Voltaire, 206、ただし名前の表記に誤りがある[502])。アディソンはそこでイマジネーションに二種類の喜びがあることを論じ、第一の喜びは視覚を通じて美的対象から直接的に得られ、第二の喜びは対象から得た観念を保持し、配列し直すことによって得られると論じている(Addison, 277)。ヴォルテールによるイマジネーションの二区分は、このアディソンの影響を受けたものと考えることができよう。経験的に獲得された観念の複合的再現という機能をイマジネーションに認めるアディソンの考え方は、いうまでもなくイギリス経験論の伝統に基づくものである。
- (19) この影響関係に関してはすでに指摘がある(Delacroix, 1996b, 113n., xxvii; Mras, 78)。ただし両研究ともその影響関係について十分な確証を示しているわけではない。
- (20) ドラクロワにとってのイマジネーションに超越的な意味合いがないことは、1854年4月28日の日記からも明らかだろう。ここでドラクロワは、記憶のはたらきが些細な事柄を消し去り主要なことだけを集約して再現するのと同様に、イマジネーションに基づく作品制作が不要な細部を省略して「理想化(idealisation)」をおこなうと述べている(417)。つまりドラクロワにとってイマジネーションとは、描くべき対象を画家の意に即して取捨選択する能力にすぎないのである。
- (21) ドラクロワとボードレールの両者のイマジネーション論の類似に注目した論考としては、Moss(1973, chap. 8)を挙げるができるが、その影響関係については十分な論述が為されていない。
- (22) ドラクロワは1856年4月6日の日記において、ボードレール訳のポーの短編集『異常な物語』の「脱自然(hors ou extra-nature)」的な性質を認めたくえて、その不健全さを批判し、ポーのほうが健全な作家よりもイマジネーションが豊かなわけではないと述べている(Delacroix, 1996a, 573-574)。またボードレールはこの短編集の序文「エドガー・ポー、その生涯と作品」のなかでポーとドラクロワとを同様の作家とみなしているのだが(本章註8参照)、ドラクロワは同年5月30日の日記のなかでこの見解に抵抗感を示している(582)。
- (23) これはきわめて広範な問題であり、本稿でその影響関係を十分に論じることがもちろんできない。また芸術思潮の変化には、作家たちの多様な思惑や社会状況の変化の問題がからむため、このような理念的な図式化がどこまでも妥当するとは言い難い。しかし近代芸術について論じられる際に、合理論と経験論との対立という近代西洋史上の大問題が必ずしも十分に考察されていない現状を鑑みるならば、こうした観点は一考に値しよう。たとえば18世紀のイギリスでは、卑俗な日常を描く喜劇が好まれ、市民生活を描く近代小説が成立し、フランス的な整形形式庭園に対抗して自然式庭園が造園され、そして絵画においては歴史画や宗教画よりむしろ肖像画が好まれていたのであるが、こうした傾向は、観念的なものよりもむしろ身近な経験世界を作品化する考え方を如実に示すものといえよう。また本章第1節の冒頭で述べたように、18世紀の後半以降、フランスでも古典主義が低迷したのであるが、これも経験

論の影響を示唆するものと考えられよう。実際にシャルダンの静物画のような写実的な作品が高く評価され、「イリュージョン」が重視されるようになるのも18世紀後半のことである。もちろんこうした状況の背景は、古典主義の支柱たる王権とカトリック教会がどれほど権勢を保っているかという社会事情とも無縁ではないが、合理論から経験論への移行も決して看過されるべきではない。

- (24) ボードレールがポーの存在を知ったのは、この「1846年のサロン」発表の数ヶ月後だと考えられている (P. F. Quinn, 65-67 ; Cambiaire, 95-96)。「1859年のサロン」におけるイマジネーション論を、ポーからの影響としてではなく、むしろ「1846年のサロン」からの思想的連続性の観点から論じた最近の論文としては、荻野 (2000) がある。
- (25) たしかにポーの著作には、理性が人間にとって根源的なものではないように思わせる傾向が少なからず見受けられる。1843年の「黒猫」、1845年の「天邪鬼」といった短編小説では、犯罪的行為を引き起こしてしまう非理性的な衝動が我々の心の中にも潜んでいることが説得力ある文章で示されているし、本稿第3章註9で挙げた「本能 vs 理性——黒猫」でも、理性を過大に評価する考え方が批判されている。このようにポーは理性の背後に未知の思考作用が隠れていると考えているのではあるが、だからといって理性が人間にとって派生的なものだと考えているわけではない。1844年11月の「マーヅナリア」では、人間の「自然状態 (*natural state*)」が「野蛮さ」であるという見解を退け、「人間の主要な特性が理性なのだから、その野蛮な状態——つまり理性なき行為の状態——は不自然な状態だということになる」と述べている (XVI, 6-7)。
- (26) 1841年の短編小説「モノスとウナとの対話」の後半部では、地上的な生を終えた人間が、五感の混じり合う共感覚的な知覚の後、「空間」そのものを身体とする「天使」に生まれ変わる過程が描写されている (IV, 206-212)。
- (27) 同様の主張は、「ハシッシュの詩」(《Le Poème du hachisch》, 1858)でも繰り返される (Baudelaire, 1975, 393)。
- (28) マラルメの思想については、特に菅野 (1985) を参照した。
- (29) この指摘は1857年の「エドガー・ポーに関する新たな覚書」(《Notes nouvelles sur Edgar Poe》)による (Baudelaire, 1976, 335)。
- (30) ボードレールも「構成の哲学」の仏訳を発表したちょうど3ヶ月後の7月20日、「1859年のサロン」で彫刻について論じる際、作品の「本質的な二つの条件」として、「印象の統一 (*l'unité d'impression*)」と「効果の全体性 (*la totalité d'effet*)」を挙げている (Baudelaire, 1976, 674)。だが概して「構成の哲学」のボードレールへの影響は薄いように思われる。
- (31) ルロワ以後の批評において、「印象主義」の「印象」という語は主に「画家が自然界から受けた印象」という意味で理解されるのであるが、ルロワの批評においては「享受者が作品から受ける印象」という意味でも解釈しうることに留意したい。印象主義研究において定評のあるシフの論文ではこの「印象」の概念について細かく分析されているが、こうした解釈の可能性については考慮されていない (Shiff, 14-20)。
- (32) このルロワの批評では、モネの作品「印象、日の出」(*Impression, Soleil levant*) が特に厳しく批判されているが、この作品の題名もまた、展覧会開催の直前になって「印象」という語が付け加えられたものである。マラルメのマネ評をモネが意識していた可能性についても、検討の余地があるのではないだろうか。

- (33) この展覧会に出展された作品は、ボードレー尔的な観点からも高く評価された。たとえばバラ色の裸婦を描いたセザンヌの「モデルヌ・オランピア」は大胆な筆致と不道德な内容のために非難を浴びることが多かったのだが、ド・モンティフォーは5月1日の記事のなかでこれを次のように擁護している。「日曜日の公衆は、阿片吸引者の前で阿片めいた空のもとに現れるような幻想的な人物像を目の当たりにして、冷笑するのが適当だろうと判断した。不明瞭な天上界の中へ、すなわち人工樂園 (paradis artificiel) の一角が淫蕩なヴィジョンとして孵化する悪魔の空間の中へと押し込まれ、バラ色でむき出しになったわずかな肉の現れとして公衆の面前に現れたものは、最もまともな人をも息苦しくさせたといわざるをえない。セザンヌ氏はもはや振戦譫妄 (*delirium tremens*) にかきたてられて絵を描く一種の狂人にしか見えないのである。ボードレールに鼓吹されたこの創造の中に、公衆は、東方風の蒸気に引き起こされイマジネーションの奇異な下絵のもとにもたらされねばならなかった夢や印象を見ないようにした。だが脈絡のなさは称賛に値する眠りの本性であり特性なのではないだろうか。なぜオランピアの中に下品な冗談や破廉恥なモチーフを探したりするのだろうか。実際には、これはただハシッシュによる常軌を逸した形態であるにすぎないのであり、ピモダン館の隅にまだ隠れているに違いない滑稽な夢想の群からそれを借用しただけなのである」(de Montifaud, 29-30)。またボルデは、印象派の画家を擁護する5月3日の記事のなかで、ボードレールのドラクロワ評を引用し、画家がイマジネーションに従って自己の構想に適する要素を自然という辞書のなかに探すべきだと論じている (Polday, 33)。ボードレールの美術評が印象主義絵画の擁護に積極的に活用されていたことを確認しておきたい。
- (34) このように考えるとき、懐疑主義や原子論が西洋の思想的伝統にとってかなり異質な思想であると考えられよう。ディオゲネス・ラエルティオスによると、懐疑主義の創始者たるピュロン (360-270 B. C.) は、インドの「裸の行者たち」やペルシアのマゴス僧との交流から懐疑主義思想を得たといひ (Diogenes Laertius, 151)、原子論者のデモクリトスもインドの「裸の行者たち」と交流したという (124)。当時のインドにおいて、先行するウパニシャッド哲学が批判され、実体的なものの存在を否定する思想 (仏教の縁起説や、ジャイナ教の原子論) が説かれていたことを考え合わせるなら、東から西への思想的影響についても推察できそうに思われるが、浅学にして、その可能性を論じた専門研究を眼にしたことはない。
- (35) 西洋思想史において異端視されてきた「無」の思想の伝統、およびその思想の仏教思想との相応関係に関しては、Nambara (1960) 参照。
- (36) 個物がそれ固有の個性性 (本質) をもつと考えるのか否かについて類型論的、比較文化的に論じた恰好の研究書として、井筒 (1983) がある。
- (37) ただしこの文献ではワイス夫人の名が 'Suzan Achard Wirds' と表記されている。この書簡は1877年11月16日に出されたものである (Legler, 9-10)。
- (38) 知的な詩作方法の痕跡を残さないようにするという論点もまた「構成の哲学」から敷衍できないこともなく (本稿第1章第1節のdとj参照)、「ポーの意見を敬っている」という発言がそのことを示しているとも考えられる。しかし「構成の哲学」において詩作品に表立つことが禁じられているのは制作方法の痕跡ではない。もしラルメがそのように解釈したのだとすれば、それはあくまでも「敷衍」というべきものである。
- (39) 素材の新奇な結合に対する積極的な評価は、画像の寓意的意味やシンメトリーのない装飾的意匠に対する美意識を準備するとも考えられる。そのようなものとして日本の絵画や工芸が受容されたことに関

しては、大島（1980, 88-127）参照。

- (40) このような日本人の世界観について考察するうえで、仏教の影響を見逃すことはできないだろう。一種の多神教のような仏像信仰として日本に入ってきた仏教が思想的に深化し、無常観や幽玄論、水墨山水画を生み出した時期、すなわち中世が、この問題に関して重要なように思われる（もちろん浮世絵のポップ・アートの性格については、中世的「憂世」から近世的「浮世」への転換についても考慮せねばならないが）。個物の融解と新奇な美の問題を日本中世文学に即して考察した論考としては、拙論、伊達（1995）を参照されたい。なお美と仏教的無との親縁性は、19世紀後半のフランスでも注目されたショーペンハウアーの思想や、その影響を受けたワーグナーの楽曲にも関わる問題である（本章註14参照）。こうした思想的背景に基づく東西比較も、今後考察されるべき課題だろう。

文献表（本稿で直接的に言及したもののみ示す）

1. 原典（ポーの著作）

The Complete Works of Edgar Allan Poe, ed., James A. Harrison, 17 vols., AMS Press, New York, 1965.

Collected Works of Edgar Allan Poe, ed., Thomas Ollive Mabbott, 3 vols., Massachusetts, The Belknap Press of Harvard UP, 1978.

The Poems of Edgar Allan Poe, ed., Thomas Ollive Mabbott, The Belknap Press of Harvard UP, 1980.

Edgar Allan Poe, Essays and Reviews, ed., Gary Richard Thompson, The Library of America, 1984.

The Letters of Edgar Allan Poe, ed., John Ward Ostrom, Gordian Press, 1966

Edgar Allan Poe, *Œuvres en prose*, traduction par Ch. Baudelaire, établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Paris 《Bibliothèque de la Pléiade》, 1994.

使用テキストは、資料がもっとも充実しているハリソン版を主に用い、巻数、ページ数を示す（特に誤解されるおそれのない場合は、巻数の表記を省略する）。ハリソン版以外から引用する際には、全集の編集者名に基づく略号（M, 1978）、（M, 1980）、（Th）を、ボードレール訳は（B）を付記する。書簡はハリソン版 vol. 17 を用いず、もっぱら Ostrom 編のものを利用する。

邦訳書としては、次の文献を適宜参照した。引用文はすべて拙訳である。

創元推理文庫『ポオ小説全集』（1, 1987年；2, 1989年；3, 1989年；4, 1989年）。

創元推理文庫『ポオ 詩と詩論』1986年。

本稿第1章の註1でも述べたように、ポーの書評や評論は正式なタイトルが長い場合があるため、本文中では出版年月とおおよそのタイトルを示すにとどめた。以下、テキストを年代順に挙げ、正式なタイトルを示す。項を改めて、本稿で扱った詩、小説も年代順に列挙したので、合わせて参照されたい。（ ）内には初出の掲載雑誌名と年月、使用文献の巻数、ページ数を示す。掲載雑誌名の略号は以下の通りである。

AM : *The American Museum*

AWM : *Alexander's Weekly Messenger*

AWR : *American Whig Review*

BGM : *Burton's Gentleman's Magazine*

BJ : *Broadway Journal*

CM : *Columbian Magazin*

DR : *Democratic Review*

EM : *The Evening Mirror*

G : *The Gift*

GLB : *Godey's Lady's Book*

GM : *Graham's Magazine*

O : *The Opal*

P : *The Pioneer*

PDN : *Philadelphia Dollar Newspaper*

SLC : *Snowden's Lady's Companion*

SLM : *Southern Literary Messenger*

SUM : *Sartain's Union Magazine*

① 書評、評論 (年代順)

Mephistopheles in England, or the Confessions of a Prime Minister, Robert Folkestone Williams (SLM, Sept. 1835, VIII, 42-43)

The Classical Family Library, Euripides, translated by Robert Potter (SLM, Sept., 1835, VIII, 43-47)

Tales of the Peerage and the Peasantry, ed., Barbarina (Ogle) Brand Dacre, baroness (SLM, Dec., 1835, VIII, 74-75)

“The Edinburgh Review, No. CXXIV, for July 1835. American Edition, vol. II, No. 2.” (SLM, Dec., 1835, VIII, 82-89)

Zinzendorff, and Other Poems. Lydia Howard Sigourney; *Poems*, Hannah Flagg Gould; *Poems*, Elizabeth Fries Ellet (SLM, Jan., 1836, VIII, 122-142)

Phrenology, and the Moral Influence of Phrenology: A ranged for General Study, and the Purposes of Education, from the first published works of Gall and Spurzheim, to the latest Discoveries of the present period, Mrs. L. Miles (SLM, Mar., 1836, VIII, 252-255)

The Culprit Fay, and Other Poems, Joseph Rodman Drake; *A Inwick Castle, with Other Poems*, Fitz Greene Halleck (SLM, Apr., 1836, VIII, 275-318)

Watkins Tottle, and Other Sketches, illustrative of every-day Life, and every-day People, Boz (SLM, Jun., 1836, IX, 45-48)

“Letter to B—” (SLM, Jul., 1836, VII, xxxv-xliii)

Peter Snook; A Tale of the City; Follow your Nose; and other Strange Tales, J. F. Dalton, (SLM, Oct., 1836, XIV, 73-89)

Tortosa, the Usurer: A Play, Nathaniel Parker Willis (BGM, Aug., 1839, X, 27-30)

Undine: A Miniature Romance, Friedrich Baron de la Motte Fouqué (BGM, Sept., 1839, X, 30-39)

“George P. Morris” (BGM, Dec., 1839, X, 41-45)

Alciphron: A Poem, Thomas Moore (BGM, Jan., 1840, X, 60-71)

“Instinct vs Reason—A Black Cat” (AWM, Jan., 1840, M [1978], II, 477-479)

“The Philosophy of Funiture” (BGM, May, 1840, XIV, 101-109)

“A Few Words on Secret Writing” (GM, Jul., 1841, XIV, 114-132)

Night and Morning: A Novel, Edward Bulwer-Lytton (GM, Apr., 1841, X, 114-133)

The Quack of Helicon: A Satire, Lambert A. Wilmer (GM, Aug., 1841, X, 182-195)

Joseph Rushbrook, or the Poacher, Frederick Marryat (GM, Sept., 1841, X, 197-202)

“A Few Words about Brainard” (GM, Feb., 1842, XI, 15-24)

Barnaby Rudge, Charles Dickens (GM, Feb., 1842, XI, 38-64)

- Ballads and Other Poems*, Henry Wadsworth Longfellow (GM, Mar. and Apr., 1842, XI, 64-85)
- Twice-Told Tales*, Nathaniel Hawthorne (GM, Apr. and May, 1842, XI, 102-113)
- “Our Amateur Poets, No. 3, William Ellery Channing” (GM, Aug., 1843, XI, 174-190)
- “Our Contributors, No. 8, Fitz-Greene Halleck” (GM, Sept., 1843, XI, 190-204)
- Poems*, James Russell Lowell (GM, Mar., 1844, XI, 243-249)
- Orion : An Epic Poem in Three Books*, Richard Henry Horne (GM, Mar., 1844, XI, 249-275)
- “Marginalia” (DR, Nov., 1845, XVI, 1-28)
- “Amelia Welby” (DR, Dec., 1844, XI, 275-281)
- The Drama of Exile, and Other Poems*, Elizabeth Barrett (BJ, Jan., 1845, XII, 1-35)
- American Prose Writers, No. 2, Nathaniel Parker Willis* (BJ, Jan., 1845, XII, 36-40)
- Prose and Verse*, Thomas Hood, Willy and Putnam’s Library of Choice Reading, No.19 (BJ, Aug., 1845, XII, 235-237)
- “Marginalia” (GLB, Aug., 1845, XVI, 66-73)
- “A Chapter of Suggestions” (O, 1845, XIV, 186-192)
- “Marginalia” (GM, Mar., 1846, XVI, 84-91)
- A Wreath of Wild Flowers from New England*, Frances Sargent Osgood (GLB, Mar., 1846, XIII, 105-125)
- “The Philosophy of Composition” (GM, Apr., 1846, XIV, 193-208)
- “William Cullen Bryant” (GLB, Apr., 1846, XIII, 125-141)
- The Literati of New York City* (GLB, May-Oct., 1846, XV, 1-137)
- “Marginalia” (DR, Jul., 1846, Th., 1397-1403)
- “Marginalia” (GM, Nov., 1846, XVI, 104-115)
- “Tale-Writing, Nathaniel Hawthorne, *Twice-Told Tales ; Mosses from an Old Manse*” (GLB, Nov., 1847, XIII, 141-155)
- Eureka* (1848, XVI, 179-315)
- “The Rationale of Verse” (SLM, Oct. and Nov., 1848, XIV, 209-265)
- “Marginalia” (SLM, Apr., 1849, XVI, 135-148)
- “Marginalia” (SLM, Jun., 1849, XVI, 160-168)
- “The Poetic Principle” (SUM, Oct., 1850, XIV, 266-292)

② 小説、詩（年代順）

- “A Paean” (BJ, 1831, VII, 182-184)
- “Berenice” (SLM, Mar., 1835, II, 16-26)
- “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall” (SLM, Jun., 1835, II, 42-108)
- “The Assignment” (SLM, Jul., 1835, II, 109-124)
- “Bon-Bon” (SLM, Aug., 1835, II, 125-146)
- “Ligeia” (AM, Sept., 1838, II, 248-268)
- “The Fall of the House of Usher” (BGM, Sept., 1839, III, 273-297)

“The Murders in the Rue Morgue” (GM, Apr., 1841, IV, 146-192)
 “A Decscent into the Maelström” (GM, May, 1841, II, 225-247)
 “The Colloquy of Monos and Una” (GM, Aug., 1841, IV, 200-212)
 “Eleonora” (G, 1842, IV, 236-244)
 “The Landscape Garden” (SLC, Oct., 1842, IV, 259-271)
 “The Mystery of Marie Rogêt” (SLC, Nov. and Dec., 1842, V, 1-66)
 “The Pit and the Pendulum” (G, 1843, V, 67-87)
 “Lenore” (P, Feb., 1843, VII, 53-54)
 “The Gold Bug” (PDN, Jun., 1843, V, 95-142)
 “The Black Cat” (SP, Aug., 1843, V, 143-155)
 “A Tale of the Ragged Mountains” (GLB, Apr., 1844, V, 163-176)
 “Mesmeric Revelation” (CM, Aug., 1844, V, 241-254)
 “The Raven” (EM, Jan., 1845, VII, 94-100)
 “The Purloined Letter” (G, 1845, VI, 28-52)
 “The Thousand-and-Second Tale of Sheherazade” (GLB, Feb., 1845, VI, 78-102)
 “The Imp of the Perverse” (GM, Jul., 1845, VI, 145-153)
 “The Facts in the Case of M. Valdemar” (AWR, Dec., 1845, VI, 154-166)
 “The Domain of the Arnheim” (CM, Mar., 1847, VI, 176-196)
 “Mellonta Tauta” (GLB, Feb., 1849, VI, 197-215)

2. 原典（ポー以外）

原文と邦訳との両方を参照した場合、本文中では、邦訳書のページ数は [] で示す。訳文はすべて拙訳を試みた。

Addison, Joseph, 1712 : *The Spectator*, ed., Gregory Smith, Everymans Library, vol. 3, 1973, pp. 276-309.

Bacon, Francis, *Essays*, 1597 : *The Works of Francis Bacon*, ed., Basil Montagu, London : William Pickering, 1825, vol.1.

Baudelaire, Charles, 1973 : *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*, ed., Bandy, W. T., U of Toronto Press.

——, 1975 : *Œuvres complètes*, présentée et annotée par C. Pichois, Gallimard, Paris, 《Bibliothèque de la Pléiade》, vol. 1.

——, 1976 : *Œuvres complètes*, présentée et annotée par C. Pichois, Gallimard, Paris, 《Bibliothèque de la Pléiade》, vol. 2 (vol. 1 の分を含め、邦訳書として、阿部良雄訳『ボードレール全集』筑摩書房〔II, 1984 / III, 1985 / IV, 1987 / V, 1989〕を参照したが、あまりにも煩瑣なので引用箇所は明示しなかった) .

Cicero, Marcus Tullius, 84 B. C. : *De Inventione* (Hubbell, H. M., Cicero, *De Inventione, De Optimo Genere Oratorum, Topica*, Loeb Classical Library, Harvard UP, 1976) .

Coleridge, Samuel Taylor, 1817 : *Biographia Literaria*, ed., J. Shawcross, London : Oxford University Press, 2vols., 1958, vol.1.

Delacroix, Eugène, 1923 : *Œuvres littéraires*, éd., Élie Faure, vol. 1 [Crès, 1923] .

——, 1996 a : *Journal, 1822 – 1863*, Plon.

- , 1996 b : *Dictionnaire des beaux arts d'Eugène Delacroix* : reconstitution et édition par Anne Larue, Hermann, éditeurs des sciences et des arts.
- de Montifaud, Marc, 1874 : “Exposition du boulevard des Capucines” , *L'Artiste*, (*The New Painting Impressionism 1874-1886, Documentation, vol. 1 : Reviews*, Ruth Berson, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996, pp. 28-31) .
- Descartes, René, 1644 : デカルト『哲学原理』桂寿一訳, 岩波文庫, 1978年.
- Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, 1925 : English translation by R. D. Hicks, vol. 2, The Loeb Classical Library [ディオゲネス・ラエルティオス『ギリシア哲学者列伝』下, 加来彰俊訳, 岩波文庫, 1996] .
- Du Bos, Jean-Baptiste, 1719 ; デュボス『詩画論』I, 木幡瑞枝訳, 玉川大学出版部, 1985.
- Gautier, Théophile, 1834 : *Mademoiselle de Maupin*, Classiques Garnier, 1955 [『文学論集』世界文学体系 96, 筑摩書房, 1965, pp. 43-66 所収 [田辺貞之助訳]] .
- Glanvill, Joseph, 1661 : *The Vanity of Dogmatizing*, Facsimile ed., Hildesheim ; New York : G. Olms, 1970.
- , 1676 : *Essays on several important Subjects in Philosophy and Religion*, Facsimile ed., Hildesheim ; New York : G. Olms, 1979.
- , 1681 : *Saducismus Triumphatus*, Facsimile ed., Hildesheim ; New York : G. Olms, 1978.
- Godwin, William, 1794 : *Caleb Williams*, London, Oxford UP ; New York, Toronto, 1970.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1835 : 『美学』(『ヘーゲル全集』19c, 第二巻の下) 竹内敏雄訳, 岩波書店, 1975.
- Horatius, 18 B. C. (?) : 『アリストテレース 詩学・ホラーティウス 詩論』松本仁助, 岡道男訳, 岩波文庫, 1997.
- Hugo, Victor, 1827 : ユゴー『クロムウエル』序文(西節夫訳, 『ロマン主義文学論』、学藝書林, 1972, pp. 119-246) .
- Kepler, Johannes, 1619 : *Harmonice mundi*, (*Johannes Keplers kosmische Halmonie*, hrsg. und übertragen von W. Harburger, Frankfurt am Main, Insel, 1980 [Der Dom:Bücher deutscher Mystik]) .
- La Motte, Antoine Houdar de, 1754 : *Œuvres complètes*, Tome 1, Slatkine Reprints, Genève, 1970.
- Leonard (Da Vinci) : 『レオナルド・ダ・ヴィンチの手記』上, 杉浦明平訳, 岩波文庫, 1984.
- Leroy, Louis, 1874 : “L'Exposition des impressionnistes” , *Le Charivari*, (*The New Painting Impressionism 1874-1886, Documentation, vol. 1 : Reviews*, Ruth Berson, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996, pp. 25-26) .
- Mallarmé, Stéphane, 1876 : “The Impressionists and Edouard Manet” , *The Art Monthly Review*, London, 30 September 1876 (James Henry Rubin, *Manet's silence and the poetics of bouquets*, London : Reaktion, 1994, 231-242) [『マラルメ全集 III、言語・書物・最新流行』筑摩書房, 1998, 427-446] .
- , 1945 : *Œuvres complètes*, établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Gallimard, 《Bibliothèque de la Pléiade》[『マラルメ全集 II、ディヴォガシオン他』, 筑摩書房, 1989 ; 『マラルメ全集 III、言語・書物・最新流行』筑摩書房, 1998] .
- , 1995 : *Correspondance complète 1862-1871 ; suivi de Lettres sur la poésie 1872-1898*, édition établie et annotée par Bertrand Marchal, Collection Folio classique, Gallimard.
- More, Henry, 1681 : *The easie, true, and genuine Notion and consistent Explication of the Nature of a Spirit* (in Glanvill, 1681) .
- Peirce, Charles Sanders, 1998 : *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Thoemmes Press [パーサー著作集 3 『形

而上学』、遠藤弘訳、勁草書房、1986〕。

Piles, Roger de, 1673 : *L'Art de peinture de C. A. du Fresnoy*, traduit en Français, 1963, enrichi de remarques, augmenté d'un dialogue sur le coloris, Minkoff, repr., 1973, (“Remarques, sur l'art de peinture de Charles Alfonse du Fresnoy”)

Polday, Henri, 1874 : “Les Intransigeants”, *La Renaissance littéraire et artistique*, (*The New Painting Impressionism 1874-1886, Documentation, vol. 1 : Reviews*, Ruth Berson, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996, pp. 32-33) .

Prouvaire, Jean, 1874 : “L'Exposition du boulevard des Capucines”, *Le Rappel* (*The New Painting Impressionism 1874-1886, Documentation, vol. 1 : Reviews*, Ruth Berson, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996, pp. 34-36) .

Renan, Ary, 1889 : “La 《Mangua》 de Hokusai”, *Le Japon artistique; documents d'art et d'industrie*, reunis par Samuel Bing, Paris, 1889, n°9 [『藝術の日本』 翻訳・監修、大島清次、瀬木慎一、芳賀徹、池上忠治、美術公論社、1981] .

Sainte-Beuve, Charles-Augustin, 1858 : 「文学における伝統について」, (サント＝ブーヴ『月曜閑談』, 土居寛之訳, 富山房百科文庫, 1978, pp. 265-303) .

Schlegel, August Wilhelm, 1809 : *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, translated by John Black, revised by A. J. W. Morrison, AMS Press, New York, 1965.

Silvestre, Armand, 1874 : “Chronique des beaux-arts : Physiologie du refusé——L'Exposition des révoltés”, *L'Opinion nationale* (*The New Painting Impressionism 1874-1886, Documentation, vol. 1 : Reviews*, Ruth Berson, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996, pp. 39-40) .

Spurzheim, Johann Gaspar, 1832 : “Outlines of Phrenology”, Boston, in *Significant Contributions to the History of Psychology 1750 -1920*, ed., D. N. Robinson, Series E, Physiological Psychology, vol. II (Georgetown University, 1978).

Voltaire, *Les Œuvre complètes de Voltaire*, 33, *Œuvre alphabétiques*, I, édition critique sous la direction de Jerom Vercruysse, The Voltaire Foundation Taylor Institution University of Oxford, 1987 [*Nouveaux mélanges*, t. 3, 1765] [『哲学辞典』高橋安光訳, 法政大学出版社, 1988] .

3. 研究書、研究論文

原文と邦訳との両方を参照した場合、本文中では、邦訳書のページ数は [] で示す。訳文はすべて拙訳を試みた。

Alterton, Margaret, 1925 : *Origins of Poe's Critical Theory*, Russell & Russell (Iowa : University of Iowa, Humanistic Studies, 2) .

Cambiaire, Celestin Pierre, 1927 : *The Influence of Edgar Allan Poe in France* ; rpt., New York : Haskell House Publishers, 1970.

Campbell, Killis, 1962 : *The Poems of Edgar Allan Poe*, Russel & Russel, New York, 1962.

伊達立晶, 1995 : 「藤原定家の『歌づくり』と『歌詠み』について——創造と表現との相違」, 『待兼山論叢』第29号美学篇, pp. 27-47.

Garrett, Helen T., 1947 : “The Imitation of the Ideal : Polemic of a dying Classicism”, *PMLA*, 62, pp.735-744.

- Harrowits, Nancy, 1983: ハロウィッツ「推理とは何か?—チャールズ・S・パースとエドガー・アラン・ポウ」(ウンベルト・エーコ、トマス・A・シービオク編、小池滋監訳『三人の記号—デュパン、ホームズ、パース』, 東京図書, 1990, pp. 257-287) .
- Howard, William Guild, 1907: “Burke among the Forerunners of Lessing” , *PMLA* , 22, pp. 608-632.
—, 1909: “Ut Pictura Poesis” , *PMLA* , 24, pp. 40-123.
- Huebner, Heinrich Gustav, 1833: *Diogenes Laertius :De vitis , dogmatis, et apophthegmatis clarorum philosophorum libri decem*, vol. 4 (rpt. 1981) .
- Hungerford, Edward, 1931: “Poe and Phrenology” , *American Literature*, II, pp. 209-231.
- 市井三郎, 1957: 「帰納法と弁証法」 雑誌『思想』, 岩波書店, 7月号, pp. 60-74.
- 井筒俊彦, 1983: 『意識と本質——精神的東洋を求めて』, 岩波書店.
- Ingram, John H., 1886: *Edgar Allan Poe, His Life, Letters and Opinions*, AMS Press, New York, rpt., 1971.
- 伊藤邦武, 1985: 『パースのプラグマティズム——可謬主義的知識論の展開』, 勁草書房.
- 金沢公子, 1981: 「フランス文学におけるワグネリスム成立過程の一考察——ボードレールのワーグナー論について」, 『年間ワーグナー』(1981), 日本ワーグナー協会編、福武書店.
- Kehler, Joel R., 1975: “New Light on the Genesis and Progress of Poe’s Landscape Fiction” , *American Literature*, vol. 47, No. 2, May, pp. 173-183.
- Koyré, Alexandre, 1957: コイレ『閉じた世界から無限宇宙へ』, 横山雅彦訳, みすず書房, 1987.
- Lee, Rensselaer W. 1940: リー「詩は絵のごとく——人文主義絵画論」森田義之、篠塚二三男訳(中森義宗編『絵画と文学—絵は詩のごとく—』, 中央大学出版, 1984, pp. 193-362)
- Leeuwen, Henry G. van, 1973: レーウエン「確実性(17世紀思想における)」『西洋思想大事典』1, 平凡社, 1990, pp. 363-370.
- Legler, Henry Eduard, 1907: *Poe’s Raven :Its Origin and Genesis, A Compilation and a survey*, Folcroft Library Editions, rpt., 1972.
- Lind, Sidney E., 1947: “Poe and Mesmerism” , *PMLA* , 62, pp. 1077-1094.
- Lubell, Albert J., 1953: “Poe and A. W. Schlegel” , *The Journal of English and Germanic Philology*, 52, January, pp. 1-12.
- Moss, Armand, 1973: *Baudelaire et Delacroix*, A. G. Nizet.
- Mras, George P., 1966: *Eugène Delacroix’s Theory of Art*, Princeton UP.
- Nambara, Minoru(南原実), 1960: “Die Idee des absoluten Nichts in der deutschen Mystik und seine Entsprechungen im Buddhismus” , in *Archiv für Begriffsgeschichte*, Bd. 6, pp. 143-277.
- Nicolson, Marjorie Hope, 1963: ニコルソン『暗い山と栄光の山』小黒和子訳, 国書刊行会, 1989.
- 荻野哉, 2000: 「ボードレールの美術批評——『ロマン主義』と『現代性』」『美学』, 第51巻第1号(第201号), 美学会, pp. 13-24.
- 大島清次, 1980: 『ジャポニスム——印象派と浮世絵の周辺』講談社学術文庫, 1992.
- Omans, Glen A., 1980: “Intellect, Taste, and the Moral Sense: Poe’s Debt to Immanuel Kant” , *Studies in the American Renaissance*, ed., J. Myerson (Boston: Twayne Publishers) , pp. 123-168.
- Panofsky, Erwin, 1924: *Idea: a concept in art theory*, trans. Joseph L. S. Peake, U of South Carolina P, 1968 [『アイデア』中森義宗、野田保之、佐藤三郎訳, 思索社, 1982] .

- Parks, Edd Winfield, 1964 : *Edgar Allan Poe as Literary Critic*, U of Georgia Press.
- Quinn, Arthur Hobson, 1963 : *Edgar Allan Poe, A Critical Biography*, Appleton-Century-Crofts, New York.
- Quinn, Patrick F. 1957 : クウイン 『ポーとフランス』 中村融訳, 審美社, 1975.
- Saisselin, Rémy G., 1961 : “Ut Pictura Poesis : DuBos to Diderot” , *JAA C*, 20, pp.144-156.
- Sebeok, Thomas Albert, and Sebeok, Jean Umiker-, 1980 : トマス・A・シービオク, ジーン・ユミカ=シービオク共著「僕の方法は知っての通り——パース対ホームズ」(ウンベルト・エーコ、トマス・A・シービオク編、小池滋監訳『三人の記号——デュパン, ホームズ, パース』, 東京図書, 1990) pp. 15-70.
- Silberman, Kenneth, 1991 : *Edgar Allan Poe : Mournful and Neverending Remembrance* (New York : Harper Collins) .
- Shiff, Richard, 1984 : *Cézanne and the End of Impressionism——A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, The University of Chicago Press, 1984.
- Spencer, T. J. B., 1960 : “Imperfect Parallel betwixt Painting and Poetry” , *Greece & Rome*, ser. 2, VII, No. 2, pp. 173-189.
- Stern, Madeleine B., 1968 : “Poe : ‘The Mental Temperament’ for Phrenologist” , *American Literature*, 40, No. 2, May, pp. 155-163.
- 菅野昭正, 1985 : 『ステファヌ・マラルメ』, 中央公論社.
- 内井惣七, 1979 : 「19世紀イギリスの科学方法論」(1), 『人文研究』(大阪市立大学文学部紀要・哲学) 31号, pp. 5-23.
- , 1980 : 「19世紀イギリスの科学方法論」(2), 『人文研究』(大阪市立大学文学部紀要・哲学) 32号, pp. 36-47.
- 内田市五郎, 1975 : 「E. A. ポウの想像力説の変遷—1」, 共立女子短期大学(文科)紀要, 第19号, pp. 65-72.
- , 1978 : 「E. A. ポウの想像力説の変遷—2」, 共立女子短期大学(文科)紀要, 第21号, pp. 87-102.
- Weiss, Susan Archer Talley, 1907 : *The Home Life of Poe*, Folcroft Library Editions, rpt. 1974.
- Wiley, Basil, 1934 : ウィレー 『十七世紀の思想的風土』 深瀬基寛訳, 創文社, 1958.