

象徴的な関係に立つ存在」(『獄中記』)としての彼の文学に見られる、ゴシック・ロマンス的芸術の新たな展開と捉えた方が適切である。彼は、「私たちが歴史に対して負う唯一の務めは、それを書き換えるということである」(『獄中記』)と記しているが、ゴシック・ロマンスの系譜についても、彼はこのことを実現していたのかも知れないのである。

注

- (1) 引用は、Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde*, intro. Vyvyan Holland, Perennial Library Edition (London: Collins, 1966), p. 928による。
- (2) この点については、Richard Ellmann, *Oscar Wilde* (London: Hamilton, 1987), p. 237などを参照。なお、マインホルトの *Sidonia the Sorceress* には、オスカーの母の英訳がある。
- (3) 引用は、Peter Sabor, ed., *Horace Walpole: The Critical Heritage* (London: Routledge, 1987), p. 69による。
- (4) 引用は、Peter Sabor, ed., *Horace Walpole: The Critical Heritage*, p. 71による。
- (5) 引用は、William Godwin, *Caleb Williams*, ed. David McCracken (London: Oxford UP, 1970), p. 337による。
- (6) 引用は、Robert Ross, ed., *The Complete Works of Oscar Wilde* (London: Routledge, 1993), vol. 8, pp. 142-43による。
- (7) 引用は、Peter Sabor, ed., *Horace Walpole: The Critical Heritage*, p. 147による。なお、ゴシック・ロマンスの系譜とワイルドを考える場合、スコットの役割を見逃すことはできない。本文において言及したゴシック・ドラマに対する支援だけでなく、バルザックやアンデルセンを経てワイルドへの間接的な影響関係を指摘することができるからである。この点については、今後の課題としたい。
- (8) 引用は、Peter Sabor, ed., *Horace Walpole: The Critical Heritage*, pp. 147-48による。
- (9) 引用は、Karl Beckson, ed., *Oscar Wilde: The Critical Heritage* (London: Routledge, 1970), p. 72による。
- (10) 引用は、Karl Beckson, ed., *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, pp. 189-90による。
- (11) 例えば、Barbara Belford, *Oscar Wilde: A Certain Genius* (London: Bloomsbury, 2000)なども、その序文において、二十世紀におけるワイルド受容の広がり強調している。
- (12) この問題については、第18回日本ワイルド学会において筆者が行った研究発表「Oscar Wildeの喜劇とComedy of Manners — 大衆文化と芸術の接点」などをもとに、稿を改めて論じたい。

『ドリアン・グレイの肖像』と
ゴシック・ロマンス的要素

浦 部 尚 志

I. 序 — ゴシック・ロマンス概説

ゴシック・ロマンスとは、一般に、英国文学史において十八世紀中頃から十九世紀初頭にかけて流行した、中世風ロマンスに似た文学の一形式のことを言う。ホレス・ウォルポールがストロベリー・ヒルにあるゴシック館で、好古趣味の限りをつくしてロマンス遊びを楽しんでいるうち、館の階段の手摺りに巨大な騎士の手が置かれているところを夢に見たことから着想を得て、『オトランド城』(1765)を書くに至ったとされる有名な逸話があるが、彼がその夢を見た1765年こそが、ゴシック元年と言われている。⁽¹⁾

さて、『ロビンソン・クルーソー』(1719)以来の新しい文学ジャンルである、ノヴェル (Novel = 「長編小説」) がイギリスに登場したのは十八世紀のことであった。ノヴェルと、それまでにあったプローズ・フィクション (prose fiction) としてのロマンスとの違いは、より一層の写実性にあった。より明確なリアリズムを目指す小説 (ノヴェル) は、理性の時代といわれる十八世紀の申し子的存在であったと言えるであろう。そんな中、「超自然」と「恐怖」を売り物にするゴシック・ロマンスの登場は、読者に非常に新奇な刺激を与え、『オトランド城』は大変な評判をとった。ゴシック・ロマンスは、「理性と良識」を旗印とした十八世紀古典主義の理知的な抑圧に対抗して起こった、奔放な想像力の激発であるとともに、新しい感受性の反逆でもあった。

ゴシック・ロマンスの多くは、ゴシック建築の古城などを舞台として殺人事件を扱ったり幽霊を登場させるなどして、怪奇や超自然的な雰囲気を描出し、読者の恐怖感や神秘感を煽った。前述の『オトランド城』の他、ウィリアム・ベックフォードの『ヴァセック』(1786)、ラドクリフ夫人の『ユードルフォの怪奇』(1794)、マシュー・グレゴリー・ルイスの『修道士 (マンク)』(1796)などがその代表作であるとされる。

ゴシック・ロマンスの系譜は、チャールズ・ロバート・マチューリンの『放浪者メルモス』(1820)で、ひとまず閉じるのが普通とされているが、以上に掲げた諸作品を通じて、怪奇や超自然的な雰囲気から派生されるゴシックのテーマが文学の中に多く取り入れられるようになり、続くロマン派の作家たちに少なからざる影響を与えた。そしてその血脈は、ロマン派にとどまらず、ブロンテ姉妹、チャールズ・ディケンズ、R・L・スティーブソン、更には、世紀末文学にまで受け継がれた。

ゴシック・ロマンスにおけるキー・ワードとしては、以下のものが挙げられる。それは、「異国情緒、怪奇趣味、超自然的要素、過去の歴史、絵画的な自然美（ピクチャレスク）、恐怖装置としての城、僧院、地下道、迷路、牢獄、重い扉、額縁の中の生きた肖像画、森、洞窟。暴君、若い恋人たち、亡霊、修道士。殺人、近親相姦、秩序侵犯。野望の旅。複雑に入り組んだ家系の悲劇。監禁、逃走、疎外、虐待。欲望、悪魔（とりわけ『修道士』における悪魔との取り引き）、魔女、幽霊。永生願望、分身の恐怖」等である。

しかし、これら、超自然や恐怖装置としての様々な道具立てをもつゴシック・ロマンスは、以上のように狭義に限定せず、「恐怖」のみを前提条件とするならば、以降も様々な様式の文学作品に辿ることが可能となる。そして、それは時代を経るごとに更に広がっていく。これらの要素が、ワイルドの作品に窺えるのも当然のことなのである。

II. 『メルモス』からワイルドへ

実は元々、オスカー・ワイルドもゴシック・ロマンスとは因縁の深い作家である。ファウスト博士の永生願望は、『放浪者メルモス』やメアリー・シェリーの『フランケンシュタイン』(1818)にも見られるとおり、ゴシックの中心テーマのひとつであった。そして、ワイルドがゲーテを愛読していたことはよく知られているし、『ドリアン・グレイの肖像』が『ファウスト』(1832)的なモチーフをもった作品であることは、もはや言うまでもない。そして「デビルズ・バーゲン(Devil's Bargain)」と呼ばれる、悪魔との魂の取り引きが、『ファウスト』的なモチーフには付き物であることも自明の理である。実際、『ファウスト』の他にも、同様のプロットを持ついくつかの作品が、『ドリアン・グレイの肖像』の原典と見なされている。例えば、バルザックの『あら皮』(1831)、エドガー・アラン・ポーの『ウイ

リアム・ウィルソン』(1839)、そして、前述のマチューリンの『放浪者メルモス』などである。これらの中では、やはり、『放浪者メルモス』が最も注目するに値する。それは、『放浪者メルモス』が、テーマ、モチーフ、語りの構造などの点で、『オトランド城』以来のゴシック・ロマンスを形成してきたほとんどすべての大道具・小道具を兼ね備えている、すなわちゴシック・ロマンスの集大成となっている、ということだけにとどまらない。実は、マチューリンはワイルドにとって母方の大伯父にあたり、母親であるレイディ・ワイルドとともに、彼は幼い頃からこの偉大な大伯父を尊敬していた。そのため、ヴィクトリア朝の地味な大作よりも、『放浪者メルモス』のような高度に人工的な小説こそ、十九世紀において最も価値があると考えていた。また、晩年、ワイルドが失意のうちにフランスを流浪したときに、自らの偽名として採用した名前は、「セバスチャン・メルモス」であった。ちなみにセバスチャンとはいうまでもなく、ローマの若き殉教者、聖セバスチャン(セバステリアヌス)のことであり、グイド・レニが描いたこの聖人の殉教図、矢を射られ血塗られた裸身の肖像こそは、世の男色者たちにとって永遠の青春の理想像であった。また、この絵に象徴される、永遠の青春とその代償としての放浪と劫罰こそ、『放浪者メルモス』の主題であると言ってよい。

次に、前述の『ドリアン・グレイの肖像』の原典と考えられている作品中の、『あら皮』の原作者オノレ・ド・バルザックと、『ウィリアム・ウィルソン』の原作者であるエドガー・アラン・ポー、更にはワイルドの敬愛するボードレールまでもが、彼の親戚に当たる、このゴシック小説家とその作品を大変尊敬しており、自分たちの作品にその影響を大きく反映させていたこと、そして、また、そのことをワイルド自身が、大きな自慢の種にしていたことをここに指摘しておく。ここに、「マチューリン→ポー→ボードレール→ワイルド」、および、「マチューリン→バルザック→ワイルド」という、誠に興味深い多重的な文学思潮のあることが見て取れ、比較文学的観点からも誠に興味深い。

さて、『放浪者メルモス』の主人公、メルモスは、悪魔に自らの魂を売った代わりに、一五〇年の青春の寿命と、時空間を超えた神通力と、現世的快樂を全て充足する力を授けられる。ただし、彼が永遠の墮地獄の劫罰から逃れるためには、もう一人の人間の魂を悪魔に売り渡さなければならない。かくして、メルモスは十七世紀から十八世紀を通じて、世界のあらゆる所に神出鬼没のごとく現れ、餌食となるべき者を求めて放浪する。が、精神病院に幽閉されたスタントンも、異端審問の地下牢に絶望するモンサダも、貧窮と飢えにさいなまれるワールベルクも、狂気の恋人を看取ることになるエリナーも、唯一メルモスを愛し、彼の子供

を生むイマリーでさえも、メルモスの悪魔的「条件」を承諾しない。人間の悲惨と苦悩の話が長引けば長引くほど、誘惑者メルモスの放浪は宿命づけられ、彼の永遠の破滅は決定付けられることになり、結果として、彼は決して成功しない誘惑者であるという運命をもつに至る。⁽²⁾

『放浪者メルモス』においては、『ドリアン・グレイの肖像』と、非常によく似た部分が見られる。これらの多くも皆、「正当な」ゴシック小説にはあって然るべき要素と考えられるのであるが、それらを考えられる限り列挙してみたい。——まず最初は、主人公が悪魔との契約によって永遠の若さと生命を得ようとするモチーフである（但し、『ドリアン・グレイの肖像』には、目で見える悪魔は出てこない）。第二には、ミステリアスな肖像画の装置である（特に、両作品の肖像画は、ともに不気味な目をしていることが共通である）。第三には、約六十年間、人が足を踏み入れたことのないクローゼットの装置である（これは、ドリアンが自分の絵を隠した屋根裏部屋の装置と酷似している）。第四には、主人公がイマリーという名の少女を誘惑しようとする逸話である（イマリーは、『ドリアン・グレイの肖像』におけるシビル・ヴェインに該当する）。第五には、主人公メルモスが決して成功しない誘惑者であるというプロットである（ドリアンも逡巡することの多い「誘惑者」である）。第六には、悪魔との契約で、誘惑した人々の魂を悪魔に捧げなくてはならないにもかかわらず、常に土壇場で逡巡し、目的を達成できないという、主人公の「良心の葛藤」のパターンである（「良心との葛藤」は、『ドリアン・グレイの肖像』の中心をなすテーマとも考えられる）。そして、第七（最後）には、最終場面に見られる、主人公メルモスの突然の老衰のエピソードである（言うまでもなく、ドリアンは最後に、老いた姿で息絶える）。

もちろん、以上に掲げた『メルモス』との共通点以外にも、『ドリアン・グレイの肖像』には、「ゴシック的」だと言える個所が多数存在する。続いて、それをここに指摘しておく。まず第一に、全体を通じて『ドリアン・グレイの肖像』が、前述した「永世願望のテーマ」だけでなく、ドッペルゲンガー（分身）・モチーフに、作品のほぼ最初の時点から通底していることである。続いて、第二には、私生児であるドリアンに「出生の秘密」があることである。なぜならば、隠蔽された過去の罪が語りの現在に浮上することで、更なる罪が重ねられ、社会の安定が揺らぐところから、伝統的なゴシック小説は出発することになっているからである。⁽³⁾——ドリアンは、ケルソー卿の娘であるレイディー・マーガレット・デヴァルーが、名も無き歩兵連隊の副官と駆け落ちした結果、生まれた子である。ドリアンの父親は、ケルソー卿が雇ったベルギー生まれの悪党と決闘して、あっけな

く死んでしまう。妖艶な美しさで並み居る男を惑わした末、身分違いの結婚をし、自らの夫となった男を破滅に追い込んだ、マーガレット・デヴァルーの息子であるドリアンは、まさに「恋」と「死」の子（“son of Love and Death”）⁽⁴⁾なのであり、彼の出生には、やはり「ゴシック・ロマンス」的に、過去の罪が纏わりついている。

さて、『放浪者メルモス』の翻訳を手がけた富山太佳夫氏は、自らの著書において、『ドリアン・グレイの肖像』のテキスト全体が、様々なジャンルの小説のパロディーになっているとし、「不思議な若さを保ちつづける主人公が、醜悪な肖像画を刺した瞬間に絶命するという挿話自体が、ゴシック・ロマンス『放浪者メルモス』からの転用であることは、大方の研究者の認めるところである」と指摘した上で、『ドリアン・グレイの肖像』という小説のプロットは、常に「現実的」展開と「非現実的」展開の狭間を揺れ動きながら、「風俗小説」→「ロマンス」→「メロドラマ」→「自然主義小説」→「犯罪小説」→「ゴシック・ロマンス」の順に展開すると述べた。⁽⁵⁾

富山氏のこの「定義」に従って、『ドリアン・グレイの肖像』を読み進めていけば、同作品におけるゴシックロマンス的な部分は、二十章からなる同小説の後半部分に特に集中していることになる。それは、主人公ドリアン・グレイが、自分と瓜二つの肖像画を隠した（第10章）あと、画家のバジル・ホールワードを殺すことになり（第13章）、その後、最終場面に至る、第20章までであると言える。その該当箇所（第10～20章）において、特にゴシック的だと考えられるところを列挙していくと、第一には、第10章においてドリアンが肖像画を誰も使っていない屋根裏部屋に隠す場面、第二には、その暗い屋根裏部屋において提示される白カビの生えた蠟燭の湿った匂いや、冷たい風の流れる様（第13章）、第三には、深夜に行われる殺人と擦れて糸の見たカーペットの上に死体から滴り落ちる血（第13章）、第四には、ドリアンが友人のアラン・キャンベルを強要してバジルワードの死体をミステリアスな方法で処理させる様子（第14章）、第五には、最後の場面に見られる、恐怖の叫び声（第20章）等ということになる。これらは、『ドリアン・グレイの肖像』における、背筋を凍りつかせるような恐怖を読者に感じさせる部分と言ってよいであろう。

Ⅲ. ゴシック・ロマンスから^{サンボリスム}象徴主義へ

以上のように、『ドリアン・グレイの肖像』には、多分にゴシック・ロマンス的な特徴が見受けられることが分かった。が、『ドリアン・グレイの肖像』は、ただの正統的なゴシック・ロマンスとは大きく異なる特徴を有していると思われる。それは、ワイルドがこの作品を、ただ「恐怖」を醸し出すことだけを狙いとして書いたのではなく、特に人間の内奥に潜む神秘を探る小説にしようとしたと考えられるからである。

ワイルドの両親がフォークロアの著作を著し、世界各国の民間伝承を収集・研究していたことは有名だが、オスカー・ワイルドも、その方面には明るかったことが知られている。そして、どうやらワイルドは、『ドリアン・グレイの肖像』を書いていた当時、特に「魂の問題」が深く念頭にあったようである。それは第一に彼が、「芸術家としての批評家」の中で、「『芸術』が話しかけるのは魂である」と述べていることから分かる。そこで更に彼は、「自分の見るものしか描かない連中の退屈な写実主義を排して、見るに値するものを見ようとする」ことこそが大事であり、また、「それを実際の肉眼で見ただけでなく、芸術上の目的において、また精神的な範囲においても、遥かに広い、魂の一層高貴な視力でもって見ようとする」ことこそが肝要である、と述べている。⁽⁶⁾ また第二には、彼が当初、『リッピンコッツ・マンズリー・マガジン』に載せようとした作品が、『ドリアン・グレイの肖像』ではなく、『漁師とその魂』であったことが挙げられる。この作品は、その題名に、「魂」という言葉が使っていることから分かるように、『ドリアン・グレイの肖像』以上に作者の注意が「魂」に注がれている。そして、その中では一層赤裸々に「肉体と魂の分離」が描かれている。このように、この童話は『ドリアン・グレイの肖像』と非常にプロットが似通っている。しかもそれだけでなく、中には本物の悪魔や魔女が登場して、『ドリアン・グレイの肖像』以上に、「デビルズ・バーゲン」の様子がはっきりと描かれている。実のところ、『漁師とその魂』という作品においても、多分にゴシック・ロマンスからの影響が窺われると言ってよい。

さて、以上のように、当時、「魂」の問題に深く関わっていたと思われるワイルドは、『ドリアン・グレイの肖像』の序文において、「芸術はすべて表面であると同時に象徴である」と宣言した。⁽⁷⁾ これは、『ドリアン・グレイの肖像』がそのような考えにそって描かれたのである、という解説であると同時に、作者自身による「^{サンボリスム}象徴主義」標榜の宣言であったと思われる。「表面である」とは非常にパラ

ドキシカルな言い方であるが、それは芸術の「美」は、その表面にしか現れないが、内奥には、実は、人間の目では見ることの出来ない非常に深遠な神秘が隠されている、ということの表明だったのではないだろうか。しかも、この現実の世界に「実体」として存在している「芸術」の中にそういった価値を感じとれるのは、あくまでもその「芸術」（この場合なら、『ドリアン・グレイの肖像』という小説）を見たり、聞いたりしている（この場合なら「読んでいる」）人たちの感覚にかかっているということの指摘でもあった。また同時にそれは、作者自身による、この小説の装飾性の確認ともなっている。そして、彼がここで言っている「象徴」とは、その装飾的な芸術が華やかな美的表現によって、読む者の感覚を陶醉させるものであると同時に、その装飾性の奥に「魂」でしか感じられない神秘の世界を秘めていることを意味している。すなわち、ここでゴシック的要素が唯^{サンボリスム}美主義だけでなく、象徴主義ともリンクすることになるわけなのである。

十九世紀末の芸術家たちの大きな野望は、日常的な言葉や形、色、線の手段では直接表現することのできない人間存在の不思議や魂の神秘を、それらの感覚的手段を駆使して探求することにあつたのだと言われている。そして、世紀末芸術の旗手たちは、改めて自己の内部に鋭い探求を向け始めたのだという。⁽⁸⁾ これらのことをワイルドは、我々読者に直接、「魂」という言葉を使って、分かりやすく提示してくれたと考えてもよいであろう。

『ドリアン・グレイの肖像』において、ゴシック・ロマンス的要素が^{サンボリスム}象徴主義へ繋がる点としては、この小説がゴシック・ロマンスに変貌すると考えられる、第10章以降にも見られる。それがまず、特に顕著なのは、ドリアンが例の神秘的な肖像画を屋根裏部屋に隠した直後の章である、第11章においてである。ここは、非常に謎が多い章であると言われ、その解釈も未だに流動的であると言ってよい。ここは、「会話の天才」と言われたワイルドが書いたにしては、奇妙なことに、一切会話が見られない、不可思議な箇所である。なにしろ、『ドリアン・グレイの肖像』全体を見まわしても、会話の部分が一切ないのは、この章だけなのだから。この一章だけで、物語の進行において十八年もの年月が経ってしまうことになるのも誠に神秘的だと言えるのだが、この謎の多い章において、ドリアンは、まるで、バックフォードの『ヴァセック』の主人公のように、数々の装飾品や美的事物に耽溺し、これより上は無いかのごとき官能的な生活を送る。すなわち、彼は、宝石、香料、音楽、織物、刺繍、法衣などの様々な美的事物に陶醉するわけである。しかし、ここで、ドリアンに最も影響を与えたと思われる「美的事物」は、何よりも、^{ニコラ・ヘドニズム}新快楽主義の推進者、ヘンリー・ウォットン卿が彼に与えた

「黄色い本」であった。この章の冒頭においてドリアンは、なにものにもまして深く、この本に耽溺する。

この本の正体は一体何なのか、という問題に関する結論はまだ出ていない。ただ、これは、ジョリス・カルル・ユイスマンスの『さかしま』(1884)であるという説が有力である。主人公ドリアンは、この『さかしま』もどきの本に影響された結果、官能的な生活に溺れることになるわけだが、ドリアン本人だけでなく、この小説のこの章そのものが、全体的に『さかしま』の影響を強く受けている感を与える。会話が一切なく、主人公の生き様を淡々と描写している様は、『さかしま』における心理描写の仕方と酷似しているし、主人公がさまざまな美的事物に埋没する様も、『さかしま』の主人公、デ・ゼッサントの生活態度とよく似ている。また、この章における装飾の多い、唯美的文体が神秘を醸し出す様を増長させている点などは、まさにフランス象徴主義の特徴を表していると言ってよい。

アンリ・ペールによれば、象徴主義が表現しようとするものを概略すると、「神秘(主義)」、「奇異の追求」、「病気に対する趣味」、「ナルシズム」、そしてときに「心理的な不安定」ということになるが、⁽⁹⁾『ドリアン・グレイの肖像』の第11章では、まさにそれらの特徴が表現されていると言ってよい。そして、これらが、ゴシック・ロマンスそのものが表そうとしているものと部分的に重なっていることも自明の理であろう。また、象徴主義の第一義的な表現方法は「情調を喚起し、印象を伝達すること」、あるいは「描写するのではなく暗示することにある」と言われている。⁽¹⁰⁾まさにワイルドは、この小説の第11章において、ドリアンの退廃的な生活を、写実的に描くのではなく、多様な美的事物への比喩と、その言葉数の多さで表現しようとしている。このように、表面に現れた事象をそのままに受容してもらおうとするのではなく、各々の言葉の奥に隠された秘事を表面に暗示的に提示することによって描こうとする象徴主義の手法には、自然と神秘的な雰囲気感を漂わせる効果がある。ワイルドのこの時期の著作には、皆、多かれ少なかれ、この手法が用いられているが、とまれ、ワイルドの取ったこの象徴主義的手法が、ここでもゴシック・ロマンス的内容とリンクしていることが分かる。

『ドリアン・グレイの肖像』の最終場面も、象徴主義との関連を考察するに値する。この小説の序文において、ワイルドは、「道徳的な本だとか不道徳な作品だとかいうものは存在しない。作品は巧みに書かれているか否か、ただそれだけである」⁽¹¹⁾と宣言したが、どのように弁明しようとも、この作品のラストからはヴィクトリアニズム的な、モラリスティックなプロットが見て取れる。この序文は、ワイルドが、多くのマスコミから、この小説は「不道徳」だと責められた結

果、やむなく自らの信条を吐露したものであるが、その中でワイルドは、自分は「道徳的な」本を書いたつもりはないが、「この小説には恐るべきモラルが含まれているのだ」⁽¹²⁾という発言をしている。『ドリアン・グレイの肖像』における「モラル」の問題については、紙面の都合上、本稿では詳しく検討することはできないが、ここで私が指摘したいのは、この作品の最終場面において、このように明らかな「道徳的曖昧性」とでもいうような局面が表出しているという点なのである。

マリオ・プラーツによれば、実は、「象徴派」や「退廃(デカダン)派」に属する作品においては、作品の最後に示される「破滅」のパターンは、千篇一律のごとく変わることがない、ということである。⁽¹³⁾これはマルキ・ド・サドが書いた、極にある作品においても同様である。だから、その部分において偶然、「道徳的な」プロットが生み出されてしまうことはかなりの可能性であり得るのである。いや、逆に、この種の作品においては、主人公はラストに至るまで、皆一様にさんざん悪いこと、すなわち、退廃的なことを繰り返すわけなのだから、自然、そのラストシーンは「道徳的」にならざるを得ないのである。更に、非常に倒錯的だとも思われる考え方だが、このような文学を書く作家たちにとって、彼らの「最大の快楽を見出し得る、この上ない辱めこそは…まさしく、このような(ラストにおける)美徳の実践にあるのだ」ともいう。また、退廃派に属すると言われている作家たちは、ラストにおいて、罰を与えられるような、このような「道徳的な」情景によって、彼らの脳裡に喚起される倒錯的な喜びを、常に感じるものなのだとも言われている。⁽¹⁴⁾

同時に、ルイス・J・ポティートによれば、(以上のプラーツの説に呼応するかのよう)ゴシック・ロマンスの伝統においても、作品の最後において、モラリスティックなエンディングを迎えることになるのは当然のことなのであるという。それまで、たくさんの悪事を重ねてきた主人公が勸善懲惡のラストシーンを迎え、身を業火に焼かれることこそは、ゴシック小説の真骨頂とも言える、「最後の恐怖」を醸し出す上で、絶対に必要とされるファクターなのである。これをポティートは“frisson Nouveau”(=“novel thrill,” or “final thrill”)と呼んでいる。⁽¹⁵⁾ちなみに、この“frisson Nouveau”という言葉は、ヴィクトル・ユーゴーがボードレールの『悪の華』(1857)を賞賛したときに使用した用語である。オスカー・ワイルドが『ドリアン・グレイの肖像』のラストシーンにおいて真に目指したものは、唯美主義的に見れば、悲劇がそのラストにおいて醸し出す芸術的要素であったと言えようが、象徴主義的及びゴシック・ロマンス的に見れば、それは、この

ようにその両者に共通する特徴とも言える、“frisson Nouveau”の効果だったと考えられる。最後の場面において恐怖を生み出すことを目的とした、この手法の、のちに『サロメ』においても、ワイルドは巧みに利用している。やはりその最終場面において、“frisson Nouveau”が重層化され、より一層の効果が生み出されている。⁽¹⁶⁾ このようにワイルドは、作品の最後にまでゴシック・ロマンスとに共通する手法を巧みに用い、絶妙な効果を上げていることが分かるのである。

結語

さて、いわば「十八世紀の世紀末」に大いに広まったゴシック小説は、当時のリアリズムや道徳的な社会性に反抗する想像力の激発であったことは既に述べたが、これは、ある種、十九世紀の「世紀末現象」とも似通っていたように思われる。だとすれば、十九世紀末文学との影響関係が生まれたのは、もしかすると当然のことだったのかもしれない。もっとも、十九世紀末の英国では、「切り裂きジャック」に代表されるように、現実世界の成り行きすら、「ゴシック」的になってしまったことには苦笑せざるをえないのだが。

しかし、以上の論により明らかとなったゴシック・ロマンスにおける「道徳的な曖昧性」は、批評史において、フロイトなどの精神分析理論やシュールレアリスムにおける夢や意識の考察とも重なっていった。そして、この流れは、人間の内面世界への興味と結びつくことによって、更に人間性の分析へと移行する。このような分析を通して、人間の内面に目が向けられるようになると、今度はシュールリアリストたちによって明らかにされた無意識の欲望や抑圧されたエネルギーをゴシック・ロマンスが解放し、そこから生じる反社会的幻想を表現していると見る傾向が生まれ、マルクス主義やフェミニズム批評への糸口を提供していくことになる。⁽¹⁷⁾

以上のように、このような批評史の流れにそって見ても、ワイルドが、『ドリアン・グレイの肖像』において、ゴシック・ロマンスに特有ないくつかの主題を「^{サンゴリスム}象徴主義」へと昇華させていった、という事実だけはここに明らかになったのではないかと思う。

— 注 —

- (1) 杉山洋子編、『古典ゴシック小説を読む』（英宝社、2000）7頁。
- (2) Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, ed. Chris Baldick (1968; Oxford: Oxford UP, 1989).
- (3) 杉山 54頁。
- (4) Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, ed. Isobel Murray (London: Oxford UP, 1974) 36.
- (5) 富山太佳夫、『テキストの記号論』（南雲堂、1982）22頁。
- (6) Oscar Wilde, “The Critic as Artist,” *The Complete Works of Oscar Wilde*, ed. J. B. Foreman, intro. Vyvyan Holland (1948; London: Collins, 1990) 1051.
- (7) Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, xxxiv.
- (8) 高階秀爾、『世紀末芸術』（1981; 紀伊国屋書店、1990）140-42頁。
- (9) アンリ・パウル、『象徴主義文学』、堀田郷弘他訳、文庫クセジュ 661（白水社、1983）134頁。
- (10) Charles Chadwick, *Symbolisme* (London: Methuen, 1971) 15, 29.
- (11) Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, xxxiii.
- (12) Oscar Wilde, “Defense of *Dorian Gray*,” *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*, ed. Richard Ellmann (Chicago: U of Chicago P, 1982) 240.
- (13) Mario Praz, *The Romantic Agony*, 2nd ed., trans. Angus Davidson, foreword by Frank Kermode (1933; Oxford: Oxford UP, 1988) 107-08.
- (14) Praz 107.
- (15) Lewis J. Poteet, “*Dorian Gray* and the Gothic Novel,” *Modern Fiction Studies* 17: 2 (summer 1971): 247.
- (16) ワイルドは自身でも、この“frisson Nouveau”という言葉を使っている。Wilde, “The Critic as Artist,” *The Complete Works of Oscar Wilde*, 1046.
- (17) 杉山 21-22頁。