

「魂」のゆくえ

—— ロマン主義のパラドクスとオスカー・ワイルド

鈴木 英明

オスカー・ワイルド (Oscar Wilde, 1854-1900) は、ロマン主義に関する彼自身の言及がどうであれ、内面(魂・能動性)と外面(身体・受動性)との調和、統一というロマン主義のテーマにとらわれ続けていたように思われる。しかし、内面と外面とのこうした統一、いわばロマン主義の全体化は、ワイルドのテキストにおいて最終的に成就することはない。つまり、内面／外面という対立よりも根本的であるのは、分裂／統一という対立なのである。いかえれば、ワイルドにおいては、対立物の一致というロマン主義のテーマの成就可能性とその不可能性が逆説的に共存しているといえる。本稿では、こうしたパラドクスがその不毛さにおいて召喚している「なにか」を、最終的に『ドリアン・ 그레이の肖像』(*The Picture of Dorian Gray*, 1891) のエンディングに注目することによって明らかにし、そうすることによって、ワイルドとロマン主義との関係を再考する。

1. ロマンティック・イデオロギー

まず、ロマン主義を規定している歴史的な文脈を確認しておきたい。この文脈を一言で要約することはおそらく不可能だろうが、最低限いえるのは、ロマン主義が二つの革命と密接に関係しているということだ。二つの革命とは、フランス革命と産業革命である¹。つまりロマン主義の発生は、封建社会から近代資本制社会へ、という社会構造の大きな変化に関連しているということだ。こうした社会構造の大きな変化を、カール・マルクスは『共産主義者宣言』(1848年)においてきわめて印象深く記述している。

ブルジョア階級は、権力を握ったところでは、封建的な、家父長的な、牧歌的な関係を一つ残らず破壊した。人間を生まれながらに上下に結びつけていたこまやかな封建的絆を無慈悲にひきちぎり、人間と人間のあいだに、むきだしの利害以外の、冷たい「現金勘定」以外のどんな絆も残さなかった。敬虔な法悦、騎士の情熱、町人の哀愁といった清らかな慄きを、利己的打算という氷のように冷たい水のなかに沈めた。個人の尊厳を交換価値に貶め、お墨付きを得て既得権となっていた無数の自由を、ただ一つの、非情な商業の自由に置き換えた。一言でいえば、ブルジョア階級は、宗教的、政治的な幻影で覆われていた搾取を、あからさまな、恥知らずな、直接的な、ぶしつけな搾取に置き換えたのである。(マルクス 16-17)

資本主義の圧倒的な波の到来には、封建的身分制度を解体するといった解放的な側面もあるわけだが、いうまでもなく、市場経済の全面化によって村落共同体のような有機的社会的絆を破壊するという否定的な側面も強くある。そして、近代資本制社会のこうした否定的側面から、前近代的・封建的社会への懐古的な、ノスタルジックな眼差しが生み出される。それはつまり、近代以前には、人と人との、人と自然との牧歌的で有機的な関係が存在したはずであり、文学作品とその作者はそうした関係を取り戻すことができる、という幻想を作り出す眼差しである。Jerome McGannは、こうした幻想を生み出す理念を“Romantic Ideology”と呼んでいる。

One of the basic illusions of Romantic Ideology is that only a poet and his works can transcend a corrupting appropriation by “the world” of politics and money. Romantic poetry “argues” this (and other) illusions repeatedly, and in the process it “suffers” the contradictions of its own illusions and the arguments it makes for them. The readers of such works can benefit from them by turning this experiential and *aesthetic* level of understanding into a self-conscious and critical one. (McGann 13; 強調は著者)

現代社会は、ポスト近代社会、ポスト産業社会などといわれることがあるが、新自由主義的政策によって経済格差を拡大させながら資本主義が現在も延命している以上、近代資本主義へのリアクションとして生まれたロマンティック・イデオロギーは現代においても機能していると考えられる。現代におけるこのイデオロギーの機能ぶりがうかがえる領域の一つは、まさに現代のロマン主義批評、ロマン主義研究だろう。大河内昌は、詩的言語の有機体的統一性などのロマン主義的な概念を追認する傾向が現代のロマン主義研究に強くあったとするならば、それはマガンのいうロマンティック・イデオロギーが現代の批評においても根強く残っていることの証拠ではないか、と示唆している(大河内 281)。たとえば、第二次世界大戦後のロマン主義研究をリードしてきた Meyer Abrams は、サミュエル・テイラー・コウルリッジ (Samuel Taylor Coleridge, 1772-1834) と初期ロマン派について次のように述べている。

The early Romantics committed themselves on the side of life—life in this world. In their writings Life played a role equivalent to that of the Absolute in the otherworldly thinkers, functioning as the premise of their thinking and the residence and reference of their major values, including aesthetic values. This fact is epitomized by a passage in which Coleridge identifies as Absolute, not the state in which we disengage ourselves from this world, but on the contrary, that in which *we reunite severed man and nature, subject and object, in an intuition which combines the central Romantic values of life, joy, and that total relationship* for which Coleridge, like many of his contemporaries, used the term “love”: (Abrams 143; 強調は引用者)

このように、切り離された人と自然、主体と客体が再び統合される絶対的な場としての “Life” は、現実の社会的諸関係を見えなくしてしまうロマンティック・イデオロギーそのものだろう。そして、コウルリッジらロ

マン派のいう“Life”をそのように解釈するエイブラムズは、本人の意図とは別に、冷戦期の北米において社会的分断などの現実を脱政治化して見えにくくするイデオログとしての役割を果たしていたといえるのではないだろうか²。現代の知的言説一般において、「ロマン主義」や「ロマン派」といった言葉は否定的に使われることが多いが、こうした否定的傾向も、以上のようなロマンティック・イデオロギーに対する批判という意味合いが強いように思われる。

2. 対立物の一致というパラドクス

ロマン主義の現代における批判者としてよく知られているのはフランスの哲学者アラン・バディウだろう。だがここでは、バディウに近い哲学者・美学者で、ロマン主義からの離脱を説くエリ・デューリングがロマン主義をいかに捉えているのか、そのポイントをおさえておきたい。というのも、デューリングによるロマン主義の規定においては、現代において否定的な意味を与えられることの多い「ロマン主義」という言葉が、(ワイルドを呪縛していたのと同様に)現代のわたしたちをも呪縛していると考えられているからであり³、その規定が、ワイルドを想起させるようなパラドクスをロマン主義の特質として前景化しているからである。ところでデューリングは、「ロマン主義」を歴史的なカテゴリーではなく美的カテゴリーとして扱っている。つまり、スタンダールがシェイクスピアについて、シェイクスピアも彼の時代のロマン主義者だったのだ、という場合の「ロマン主義(者)」という意味でこのカテゴリーを扱っている(デューリング 178)。

『判断力批判』の有名なパラグラフから引き継がれ、ドイツ・ロマン主義の全体によって修正を加えられた「天才」の理論[……]が含意するのは、創造的な主体による形態の組織活動と根本的な受動性との一致である[……]。この対立物の一致(能動性と受動性、形態を組織する意識と表現力豊かな無意識)というパラドクス[ce paradoxe de la coïncidence des opposés]から、ドイツ・ロマン主義はその理論を生み出したわけだが、われわれはいまだにそれとともに生きているというわけである。ジャック・ランシエールの言葉を信じるならば、それは、

「近代性 (modernité)」と慣例的に呼ばれるものにまつわる美学的な常套句の一つとなっているほどである。(デューリング 179/20)⁴

対立物の一致というパラドクスが(ドイツ・)ロマン主義の核心にあり⁵、このパラドクスはモダニティの美学とも密接な関係があるとデューリングは述べている。つまり、美的カテゴリーとしてのロマン主義は、ワイルドはもちろんのこと、現代(資本主義が自然化されているかのように地球全体を覆っている以上、「ポスト近代」たる現代も近代の一部である)に生きるわたしたちをも規定しているといえるだろう⁶。

ここで注意しておきたいのは、デューリングのいう「対立物の一致」は、先の引用箇所でエイブラムズが述べていた「分離された人と自然との再統合」と同じ事態を指しているように見えるが、両者は微妙に、しかし決定的に異なっているということである。エイブラムズはここで“reunite”という語を使っている。つまり、人・主体(能動性)と自然・客体(受動性)は、かつては“unite”されている状態にあったが、その後両者が切り離されてしまったので“re-unite”(再-統合)する、というわけだ。しかも、この「再-統合」は“Life”という絶対的な場において実現されており、そこに矛盾やパラドクスは生じていない。これに対して、デューリングによるロマン主義の規定においては、「対立物の一致」は実現されているわけではなく、あくまでも矛盾、パラドクスとして捉えられている。エイブラムズのいう対立物の「再統合」は、前述したようにロマンティック・イデオロギーそのものだったが、デューリングのいう「対立物の一致というパラドクス」はこれとは異なっている。このパラドクスはいわば、「再統合」の手前にとどまるか、もしくは「再統合」の向こう側に行ってしまう、そうした不足と過剰との不均衡な混合体として存在するのである⁷。

デューリングがロマン主義の核心にあるという「対立物の一致というパラドクス」は、ワイルドのテキストに一貫してみられるテーマである。「社会主義下の人間の魂」(“The Soul of Man under Socialism,” 1891)、『ドリアン・グレイの肖像』、『インテンションズ』(*Intentions*, 1891) 所収の「芸術家としての批評家」(“The Critic as Artist”)、『獄中記』(*De Profundis*, 1949) などのテキストにそれは刻印されている。たとえば、内面(能動性、自発性)

と外面(受動性)との一致、魂と身体との統一という理想がくり返し説かれる『獄中記』には次のような一節が見られる。“Truth in Art is the unity of a thing with itself: the outward rendered expressive of the inward: the soul made incarnate: the body instinct with spirit” (*De Profundis* 920)。『獄中記』でさらに興味深いのは、人格と完成との“union”を実現するキリストが、「人生におけるロマン主義運動の真の先駆者」と見なされている点である。

Nor is it merely that we can discern in Christ that close union of personality with perfection which forms the real distinction between classical and romantic Art and makes Christ the true precursor of the romantic movement in life, but the very basis of his nature was the same as that of the nature of the artist, an intense and flamelike imagination. (*De Profundis* 923)

この引用では、「強烈で炎のような想像力」を有する、キリストとロマン派芸術家との類似性が説かれている。また『獄中記』の別の箇所でも、“[W] herever there is a romantic movement in Art, there somehow, and under some form, is Christ, or the soul of Christ” (*De Profundis* 928)。と書かれていることから、獄中において過去を振り返るワイルドが、みずからの芸術活動をキリスト＝「ロマン主義運動の先駆者」に重ねていることは明らかである。ただし、内面と外面との“unity”や“union”という「芸術における真理」はキリストにおいてはじめて実現されうること、つまり人間にとってはそうした「真理」は到達不可能なものだと示唆されていることに留意する必要がある。対立物の一致は、ロマン主義におけるのと同様にワイルドにおいても、人間＝芸術家にとってはあくまでも解決不可能なパラドクスなのである。

以上のような対立物の一致というパラドクスとロマン主義との密接な関係は、『ドリアン・ 그레이の肖像』においては登場人物が説く美学を通じて示されている。第1章で画家のバジル・ホールワードは次のように語る。

Unconsciously he [Dorian Gray] defines for me the lines of a fresh

school, a school that is to have in it all the passion of the romantic spirit, all the perfection of the spirit that is Greek. The harmony of soul and body—how much that is! We in our madness have separated the two, and have invented a realism that is vulgar, an ideality that is void. (*The Picture of Dorian Gray* 14)

肖像画のモデルであるドリアン・グレイが画家に対して明らかにする(芸術上の)「新しい流派」は、「魂と身体との調和」によって生成されるものであることが示唆されている。そして、ドリアン・グレイに対して「感覚によって魂を癒し、魂によって感覚を癒す」ことを説くヘンリー・ウォotton卿は、第4章において次のように独白する。

Soul and body, body and soul—how mysterious they were! There was animalism in the soul, and the body had its moments of spirituality. . . . Was the soul a shadow seated in the house of sin? Or was the body really in the soul, as Giordano Bruno thought? The separation of spirit from matter was a mystery, and the union of spirit with matter was a mystery also. (*The Picture of Dorian Gray* 49-50)

上記の一節においては、能動的で自発的な魂と受動的な物質である身体との分離と統一が「神秘」であるといわれているだけだが、「感覚によって魂を癒し、魂によって感覚を癒す」とするヘンリー卿の“new Hedonism”において、魂と身体との統一がめざされていることは明らかである。しかし、『ドリアン・グレイの肖像』の物語世界において(特にその結末において)、魂と身体との統一は実現不可能な理想として示されていることもまた明らかなのだ⁸。つまり、『ドリアン・グレイの肖像』においても、魂と身体という対立物の一致は、デューリングのいうロマン主義のパラドクスとして記述されているのである。

3. ヘーゲル主義者ワイルド?

これまでみてきたように、ロマン主義の核心的な特質である「対立物の

一致というパラドクス」をワイルドは受け継いでいるといえる。その原因はさまざまだろうが、一つには、ワイルドがオックスフォード大学の学生時代にノートを取りながらヘーゲルを読んでいたということが挙げられるだろう。以下はそのノートブックの、“The unity as attained by Philosophy”というタイトルが付けられたメモの一節である。

[T]he one power which is able to weld together the isolated fragments into a true synthetic unity is the power of philosophy—and it does so by transporting them into a higher sphere—the sphere of pure thought—where matter and form, mind and nature, the Ego and the non-ego coincide and are seen to be merely one-sided differentiations of the Absolute Idea: (*Oxford Notebooks* 128)

これと同様のメモはワイルドのノートブックに散見される。このノートブックを編集し詳細な注を付けている Philip Smith と Michael Helfand によれば、ワイルドがヘーゲル哲学を学んだのは、ヘーゲル学者である William Wallace (1843-97) と、プラトン学者として名高い Benjamin Jowett (1817-93) の著作を通してである。上記の引用のような、物質(内容)と形式、精神と自然等々が絶対的理念に統合されるという趣旨の複数のメモは、ウォレスの「プロレゴメナ」(ヘーゲルの『論理学』のウォレスによる英訳書にウォレス自身が付けた解説のタイトル)を読んでワイルドが書きとめたものである(*Oxford Notebooks* 186)。こうした複数のメモから、精神と自然といった対立する二極を観念論的に統合するという、(あくまでもウォレスを介した)ヘーゲル哲学に学生時代のワイルドが高い関心を寄せていたことがわかる。しかしここにはパラドクスは存在しない。他方で、作家として本格的に活動し始めてからのワイルドのテキストには、繰り返しになるが、こうした統合の不可能性が示唆されている、つまりそうした統合がパラドクスとして提示されている。『ドリアン・グレイの肖像』などのワイルドのテキストは、ウォレス経由のヘーゲルとは異なっており、むしろ「実際の」ヘーゲルのテキストに近いといえるのである。

ヘーゲルは『美学講義』において、ロマン主義の芸術について次のよう

に述べている。

目に見える感覚的な形態のうちにあらわれる美しい精神は、その外形が精神にふさわしく造形されてはいても、感覚にとらわれた精神であることに変わりはなく、それよりもっと高度な精神のありようがないわけではない。というのも、外形のうちで完成され、したがって、感覚的な物体を精神にふさわしく加工して得られるような、精神と外形との一体化は、精神の真の概念とは矛盾する側面をもち、かくて、精神は物体のもとでのこの和解を抜けだして、自分自身のもとへ、自分の内面での精神的な和解へと、還っていかねばならないからです。〔…〕

精神がこのように自分に向かって上昇し、かつては外界の感覚的存在のうちに求めねばならなかった自己の客観性を、自分の内部に獲得し、こうした自己統一をみずから甘受し認識するところに、ロマン芸術の根本原理があります。(ヘーゲル 106-07; 下線は引用者)

ヘーゲルはここで、精神と外形との一体化、つまり内面と外面、魂と身体との統合は、真の精神から見れば矛盾している側面があると述べている。つまり、精神と外形という対立物の一致(和解)と真の精神との関係はパラドキシカルであり、真の精神はこのパラドクスから抜け出して、精神のもとへと還らなければならないというのである。そして、このようにいわば精神化された真の精神が自己の統一をみずから認識するところにロマン主義芸術の根本原理があると主張されている。しかし、そのような「真の精神」は、感覚的なものから完全に離脱しているのだから、知覚可能なものではもちろんない。ということは、感覚的存在であるほかはない芸術作品は、ヘーゲルのこの一節を読むかぎり、真の精神を表象することはできないということになる。

ここでエリ・デューリングによるロマン主義の規定にもどろう。なぜならば、デューリングは先ほどの引用に続く箇所、感覚的なものである芸術作品と非感覚的な〈理念〉(Idée)とのパラドキシカルな関係について、先のヘーゲルと似たことを述べているからである。ここでいわれている〈理

念)とは、ヘーゲルのいう「精神」とまったく同じであるとはいえないが、感覚と対立しているという点では同類である。

〈理念〉とは、芸術が真理と、あるいは少なくとも、感覚的なものそれ自体の真理と何らかの関係を持つようにする、そうしたものである。[···]ロマン主義の規定[···]によれば、〈理念〉とは、次のようなときに芸術作品の中で告知知らされる[s'annonce]のものである。つまり、芸術作品が、あらゆる形態——有限な、境界画定された、割り当て可能な、識別可能な形態——を超えることによって、感覚的なカオスそれ自体を通じてわれわれを〈存在〉[l'Être]に触れさせようとする、そのようなときに。(デューリング 180/21)

これは次のようにいいかえることができるだろう。芸術作品は感覚的で有限な形態をもっているが、この有限な感覚的形態に、無限である〈理念〉が落とし込まれることによって、感覚的な形態は内側から破裂してカオスが生じる。この感覚のカオスを通じてハイデガー的な大文字の〈存在〉が立ち現れるのだ、と。つまり、ここでいわれている〈理念〉は、感覚化の失敗によって逆説的に私たちに「告知知らされる」ということになる。なぜならば、〈理念〉=精神は感覚的な芸術作品を内側から破綻させ、この破綻によって芸術作品は感覚的なカオスとなり、この感覚のカオスが、喩えていうならば透明人間を捉える網のように、知覚することはできない〈理念〉=精神の輪郭を「告知知らせる(s'annonce)」ことになるからである¹⁰。

前述したように、『ドリアン・グレイの肖像』の結末においては、対立物(魂と身体)の一致が解決不可能なパラドクスであること、つまりそうした一致の失敗が描かれている。デューリングに倣っていえば、非感覚的な〈理念〉すなわち精神(ワイルドの使う言葉では「魂soul」と感覚的な芸術作品(ドリアンを描いた肖像画はまさに芸術作品である)とのパラドキシカルな関係がこの結末においてドラマ化されているといえる。

He [Dorian Gray] looked round, and saw the knife that had stabbed Basil Hallward. . . . It would kill this monstrous soul-life, and without its hideous

warnings, he would be at peace. He seized the thing, and stabbed the picture with it.

There was a cry heard, and a crash. The cry was so horrible in its agony that the frightened servants woke, and crept out of their rooms. Two gentlemen, who were passing in the Square below, stopped, and looked up at the great house. They walked on till they met a policeman, and brought him back. . . .

When they [servants] entered, they found hanging upon the wall a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty. Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart. He was withered, wrinkled, and loathsome of visage. It was not till they had examined the rings that they recognized who it was. (*The Picture of Dorian Gray* 169-70)

この結末で、若さと美貌を保っていたドリアンの身体は醜く老いた皺だらけの死体となり、邪悪な老人となったドリアンが描かれていた肖像画はもとの美しい画像に戻っている。身体と画像との逆転が生じることによって、魂の在処がドリアンの身体から画像へと移っているといえるだろう。あるいは逆に、画像に宿っていた邪悪な魂が、ドリアンの死体へとその場所を移したといえるかもしれない。しかしここで注意すべきは、若さと美貌を取り戻したドリアンの画像や老いた死体は魂＝精神ではない、ということだ。いうまでもなく、肖像画や死体はあくまでも色彩や形態といった感覚的で知覚可能な物質であり、非感覚的で知覚不可能な魂＝精神そのものではないからである。しかし、身体と画像の逆転の瞬間に、しかもワイルドがその瞬間を描かない／描けないことによって、描くことのできない魂＝精神の存在が逆説的に「告げ知らされている」のではないだろうか。

結末のシーンを詳しくみてみよう。上記の引用にあるように(“He . . . stabbed the picture with it [the knife]. There was a cry heard, and a crash.”)、ドリアンがナイフで肖像画を突き刺すという行為が記述され、その直後に小説の視点が部屋の外に移動して、「悲鳴が聞こえ、すさまじい音が響いた」と書かれている。ナイフで肖像画を突き刺した直後にドリアンの身体と肖

像画が具体的にどう変化したのか、その瞬間的な過程については（この部屋の内部の視点から）描かれてはいない。つまり、身体から肖像画へ（あるいは肖像画から身体へ）移動する魂そのものは描かれず、その移動の結果だけが記述されている。それはもちろん、身体と肖像画（つまり感覚的な物質）という衣を抜け出し剥き出しとなった魂そのものを表象することはできないからだ。魂の移動はかろうじて、その移動を示唆する、部屋の外部で知覚される音声（“cry”、“crash”）として伝えられるだけである。しかも、先の二つの文のあいだで段落が変えられているために、二つの文のあいだが瞬間的な空白として浮き上がってくる。この描くことのできない一瞬の空白こそが、身体や肖像画といった感覚的で知覚可能な物質を離れた、知覚不可能な魂＝精神の存在を「告知らせている」のである。

たしかに、『ドリアン・グレイの肖像』の結末において、魂と身体、精神と物質との一致というパラドクスは最終的に解決不可能であることがナラティヴとして示されている。しかしこのテキストは、それ自体は何も生み出さない不毛なパラドクスをその極限まで酷使することによって、魂＝精神を瞬間的な空白として、いわば非感覚的に表象している。この空白は、パラドクスを抜け出して「自分へ向かって上昇し」た「精神の真の概念」（ヘーゲル）といえるかもしれない。とすると、『ドリアン・グレイの肖像』は、ヘーゲルのいう「ロマン芸術の根本原理」を世紀末において受け継ぐテキストであるというべきなのだろうか。

先に引用した『美学講義』におけるヘーゲルの言葉をもう一度参照しよう。そこでヘーゲルはこういう意味のことを述べていた。物質と和解していた精神は、その和解が矛盾であることに気づいて和解＝パラドクスから抜けだし自己のもとへ還り、「かつては外界の感覚的存在のうち求めねばならなかった自己の客観性を、自分の内部に獲得し、こうした自己統一をみずから甘受し認識する」ところにロマン主義芸術の根本原理があるのだ、と。つまり、感覚的存在を抜けだした精神＝魂が自己へと帰還するという再帰的な運動がこの原理には不可欠なのだ。しかし、『ドリアン・グレイの肖像』の結末にこうした自己再帰的運動は見られない。若さと美貌を取り戻した肖像画へとドリアンの魂は帰還しそこに再び宿ったのだ、と解釈したくなるかもしれないが、当然のことながらその肖像画は感覚的存

在であって、自己のもとへ還った魂＝精神そのものではない。繰り返せば、魂＝精神それ自体は、“He . . . stabbed the picture with it [the knife].”と“*There was a cry heard, and a crash.*”という二つの文のあいだの瞬間的な空隙として「*告げ知らされ*」、自己へと再び帰還することなく、あたりに気配として感知されるにすぎない。しかし、この事態を逆に捉えれば、感覚的存在は魂＝精神から解放され、感覚的存在だけを指し示すことになるといえる。このとき、肖像画は肖像画のみを、死体は死体のみを、言葉は言葉のみを指示する。こういってよければ、ワイルドは『ドリアン・グレイの肖像』において、ロマン主義のパラドクスのナラティヴ化を極限まで推し進めることによって、言葉が表象できない魂＝精神の神秘ではなく、言葉そのものの神秘を見いだしたのではないだろうか¹¹。とはいえ、芸術作品の素材である感覚的存在(シニフィアンとしての言語、線、色彩、音、等々)が魂＝精神と無関係になるというわけではない。魂＝精神は、感覚的存在の連鎖・組み合わせにおける特権的な空隙から、気配として漂うことがあるからである。

モーリス・ブランショは、「言語活動が気にかけるのは言語活動のみである」と語るノヴァーリスのテキストに、「ロマン主義のロマン主義的ならざる本質」を見ている(ブランショ 136)¹²。対立物の一致というロマン主義のパラドクスは、『ドリアン・グレイの肖像』の結末において解決不可能なままであった。しかし、その解決不可能性のただ中で、言葉は魂＝精神を表象するという重荷を降ろされ、言葉のみを指し示す可能性を与えられた。すなわち、「言語活動が気にかけるのは言語活動のみである」という可能性が生じた。しかしこれは、パラドクスとしてのロマン主義的全体化という呪縛からワイルドが解放されたことを意味しない。なぜならば、このパラドクスによる呪縛つまりその解決不可能性は、言葉が魂＝精神のもとから離脱し、言葉のみを指し示すようになるための前提条件となっているからである。こうした意味で『ドリアン・グレイの肖像』は、ヘーゲルが説くロマン主義の原理から逸脱する契機をはらむ、ロマン主義の臨界点に位置するテキストであるといえる。ここまで『ドリアン・グレイの肖像』について述べてきたことを一言でまとめればこうなるだろう。この小説は、ヘーゲルのいうロマン主義の「根本原理」から、ブランショのいう「ロマン

主義のロマン主義的ならざる本質」への移行を記すテキストである、と。そして、ブランショが引用するノヴァーリスの一節、「もっぱら話すためにだけに話すとき、まさにそのとき、人は可能なかぎりもっとも独創的で真実な事柄を述べることになる」(ブランショ 136) という主張は、ワイルドの『真面目が肝心』(*The Importance of Being Earnest*, 1899) において全面的に展開されることになるだろう。

*本稿は、日本ワイルド協会第44回大会(2019年12月14日、日本女子大学目白キャンパス)におけるシンポジウム「ロマン主義の遺産とオスカー・ワイルド」における口頭発表「パラドクスとロマンティック・アイロニー」で読まれた原稿に大幅な加除修正を施したものである。

注

- 1 レイモンド・ウィリアムズはその著書 *Culture and Society* において、「産業革命(industrial revolution)」というフレーズは、明らかにフランス革命との類推にもとづいて作られ、1820年代にフランスの作家たちによって用いられるようになった、と述べている(Williams xiv)。
- 2 これと同じことが、エイブラムズの強い影響下にある、第二次世界大戦後の日本におけるロマン主義研究にもいえるかもしれない。また、冷戦期における北米の文学研究の非政治的な政治性について、大田信良は次のように指摘している。すなわち、「[フレドリック・]ジェイムソンが提示した[解釈を解釈する]メタコメンタリーの主要な標的が、エイブラムズとヒリス・ミラーとの論争にみられたような、「形式主義あるいはテキスト主義の衣を纏った非政治的あるいは脱政治化された倫理批評[···]への根本的な批判にあった」という指摘である(大田 210)。
- 3 本文中で引用するデューリングの論文は、もともと「プロトタイプ(ロマン主義と縁を切るために)」というタイトルで公表されたものであることが、この論文の注1において示されている。
- 4 デューリングの論文「プロトタイプ」からの引用については、引用文中に原文を補足していることから、邦訳版のページ数の後にオリジナル版のページ数を記す。また、この引用の中で言及されているカントの「天才の理論」とは、『判断力批判』の次のような一節を指している。「天才とは、芸術に規則を与える才能(自然の賜物)のことである。[···]天才は、その作品を産出する次第をみずから記述したり、或は学的に挙示することができない。[···]その着想がどうして彼のうちに生じたかを自分でも知らないのである」(カント 256-

- 57)。
- 5 いうまでもなく、ロマン主義は汎ヨーロッパ的な芸術運動として始まったものであり、またドイツ・ロマン主義はイギリスやフランスのロマン主義に大きな影響を与えている。おそらくこうした理由から、デューリングはドイツ・ロマン主義の特質をロマン主義全般の特質と見なしている。まずはロマン主義の核心とワイルドとの関係を見定めるために、本稿ではこうしたデューリングの見方を採用し、ロマン主義の国ごとの違いにはあえて拘泥しない。
 - 6 デューリングがなぜ「ロマン主義からの離脱」(19-20/179)をめざすのか、その理由は論文「プロトタイプ」で明示されてはいないが、おそらくデューリングの企図は、芸術という領域で近代を乗り越えること、いわば美学的な「近代の超克」という未完のプロジェクトを、20世紀前半のあまりに「近代的な「近代の超克」とは別のやり方で遂行することだと思われる。
 - 7 “The Decay of Lying”におけるミメーシスに関する有名なテーゼ、“Life imitates Art far more than Art imitates Life” (982)においては、芸術が人生を模倣するよりも「はるかに多く」人生は芸術を模倣する、といわれており、互いに模倣し合う人生と芸術とのあいだに不均衡が生じている。この不均衡のために、人生と芸術は相互模倣によって統合されることはない。ここにおいても、対立物(人生と芸術)の一致はパラドクスとして現れている。この点については、鈴木「オスカー・ワイルドにおける疎外論の不可能性と不可避性」(シンポジウムの記録)を参照。
 - 8 「芸術家としての批評家」の以下の一節においても、受動的な“form”と能動的な“spirit”との“correspondence”が人生には欠けていること、つまり対立物の一致がパラドクスとして現れざるをえないことが示されている。“It [life] is a thing narrowed by circumstances, incoherent in its utterance, and without that fine correspondence of form and spirit which is the only thing that can satisfy the artistic and critical temperament” (“The Critic as Artist” 173).
 - 9 ヘーゲル哲学のワイルドへの影響については、拙論「プロトプラズムの「魂」」を参照。
 - 10 デューリングが〈理念〉の現れに関して用いている“s’annoncer”というフランス語の代名動詞には、「出現(到来)の気配がする、前兆がある」という意味があり(『ロワイヤル仏和辞典』)、知覚できない〈理念〉の到来を「非感覚的に感じる」という矛盾した事態を表すのにふさわしい言葉である。
 - 11 ここから振り返ると、『ドリアン・グレイの肖像』には言葉そのものの不思議さに関する言及が多いことに気づく。たとえば、第2章でヘンリー卿の語る教説から影響を受けたと覚しいドリアンは次のように独白する。“Words! Mere words! . . . And yet what a subtle magic there was in them. . . . Mere words! Was there anything so real as words?” (21) 文字や音声という感覚的な特質をそなえながらも「捉えがたい(“subtle”）」魔力を秘める言葉は、ドリアンにとって、象徴界を分節化する網目であると同時にその網目の綻びから垣間見える“real”

なものでもあるのかもしれない。

- 12 David Cunningham は、ブランシヨのいう「ロマン主義のロマン主義的ならざる本質 (“non-romantic essence of romanticism”）」と、テオドール・アドルノのいう断片性、すなわちヘーゲルの、ロマン主義的全体化に抵抗する断片性との類似性を指摘している (Cunningham 56)。ワイルドの作品における登場人物の、ときにコンテクストから「浮いて (断片化されて)」いるようにも見えるアフォリズム的な台詞は、こうした断片性という観点から再読できるかもしれない。

引用文献

- Abrams, M. H. “Coleridge, Baudelaire, and Modernist Poetics.” *The Correspondent Breeze: Essays on English Romanticism*. New York: Norton, 1984. 107-44.
- Cunningham, David. “The Futures of Surrealism: Hegelianism, Romanticism, and the Avant-Garde.” *Substance* 107 34. 2 (2005): 47-65.
- During, Elie. “Prototypes: un nouveau statut de l’oeuvre d’art.” *Esthétique et société*. Ed. Colette Tron. Paris: L’Harmattan, 2009. 15-50.
- McGann, Jerome J. *The Romantic Ideology: A Critical Introduction*. Chicago: U of Chicago P, 1983.
- Wilde, Oscar. “The Critic as Artist.” *The Complete Works of Oscar Wilde*. Vol. 4. Ed. Josephine M. Guy. Oxford: Oxford UP, 2007. 123-206.
- . “The Decay of Lying.” *The Complete Works of Oscar Wilde*. Ed. J. B. Foreman. New York: Harper and Row, 1989. 970-92.
- . “De Profundis.” *The Complete Works of Oscar Wilde*. Ed. J. B. Foreman. New York: Harper and Row, 1989. 873-957.
- . *Oscar Wilde’s Oxford Notebooks: A Portrait of Mind in the Making*. Eds. Philip E. Smith II and Michael S. Helfand. New York: Oxford UP, 1989.
- . *The Picture of Dorian Gray*. Ed. Donald Lawler. New York: Norton, 1988.
- Williams, Raymond. *Culture and Society 1780-1950*. New York: Columbia UP, 1958.
- カント, イマヌエル. 『判断力批判 (上)』篠田英雄訳, 岩波文庫, 1964年.
- 大河内昌. 『美学イデオロギー——商業社会における想像力』名古屋大学出版会, 2019年.
- 大田信良. 「批評理論の制度化についての覚書——トランスアトランティックな文学・文化研究のために」『言語社会』4 (2009): 183-212.
- 鈴木英明. 「プロトプラズムの「魂」——*Oxford Notebooks* から “The Soul of Man under Socialism” へ」『オスカー・ワイルド研究』5 (2003): 1-11.
- . 「オスカー・ワイルドにおける疎外論の不可能性と不可避性——はかなさのアク

鈴木 英明

- チュアリティ』『オスカー・ワイルド研究』12 (2011): 65-71.
- デューリング, エリー. 「プロトタイプ: 芸術作品の新たな身分」『現代思想』Vol. 43-1, 青土社, 2015年. 177-99頁.
- ブランシヨ, モーリス. 「アテネーウム」『終わりなき対話』III, 安原伸一朗訳, 筑摩書房, 2017年. 127-41頁.
- ヘーゲル, G. W. F. 『美学講義』(中) 長谷川宏訳, 作品社, 1996年.
- マルクス, カール. 『共産主義者宣言』金塚貞文訳, 平凡社ライブラリー, 2012年.