

「自作語り」として見るポー『構成の原理』

鈴木啓司

作家が自作の創作過程について語った言説は、文学研究者にとっていかなる意味を持つのだろうか。ほかならぬ作者自身の証言ということで、また、創作の内幕という最も根源的な部分を明かすということで、それは、作品解釈のためのさまざまな補助資料のなかでも、特別な威光を帯びているように思われる。一度それが発せられると、以後はもうそれを無視して作品を云々できないほどのある種の決定力を持っていると言ってもよい。その典型的な例を、われわれはレーモン・ルーセルという作家の場合に見て取ることができる。彼は、今世紀初頭に『アフリカの印象』、『ロクス・ソルス』そのほかの奇想に満ちあふれた特異な小説、演劇を発表することで、シュールレアリストを始めとする一部の熱狂的な信者を得た、フランスのブルジョワ作家である。彼はそれら作品中で、シタールを弾く大みみずだの風力式のモザイク製造機だのといった魔可不思議な光景を次々と繰り広げて見せたのであった。生前は批評界からはほとんど認められることはなかったが、彼の死後刊行された遺稿集『私はいかにしてある種の本を書いたか』(1935)に明かされたその驚くべき創作法によって、この作家は文学研究の珍重すべき一対象となる。その創作法は、同音異義語間の意味のずれ、あるいは同一の単語内の意味のずれからイメージを膨らましていく、一種の言語遊戯に根差したものであった。異次元から飛来した想像力のなせる業ともみえたあれら奇想の数々の背後には、まったく期待に反する機械的な創作法が隠されていたのである。それだけに、その衝撃力は大きかったといえる。こうして「手法の作家」ルーセルは、伝統的な文学作法に反発するロブ＝グリエ、ミシェル・ビュートルらのヌーヴォーロマンの作家たち、言語と文学の問題に関心を持つミシェル・フーコー、ジュリア・クリステヴァといった思想家たちを始めとする、もろもろの研究者、批評家の論述を今日まで産みだし続けてきた。それらの拠ってきたところは、直接にしろ間接にしろ、『私はいかにして、,,』の一書にある。繰り返すが、作者の自作語りとその作品論の方向性を決定づけた、これは典型的な例である。

このように、「自作語り」が表面的に持つ一番の特性は、そのドキュメントとしてのほかを圧する信頼度であろう。それがために、しばしば以後の研究方向を左右することにもなる。しかし、「表面的に」と書いたように、それは本当に「自作語り」の特質なのであるだろうか。もしそうであるなら、文学批評はとどのつまり作者自身の発言に頭のがらぬことになるし、作品自体も、いつまでも作者の所有物として狭い枠にとどまり続けるだろう。そもそも私が「自作

語り」ということを言いだしたのも、作者によって方向づけられているルーセル研究の現状に一石を投じるべく、『私はいかにして,,』をドキュメントとして読まないための概念装置を設定したがためであった。「自作語り」は、作品の舞台裏を覗かせる貴重な資料として作品理解のために読むべきものではなく、作者の側からの意図的公開である以上、そこにさまざまな仕掛けを秘めた戦略的エクリチュールとして、より批評意識をもって読むべき新たな「作品」なのである。

そうした読みの試みは、ルーセルについては他所で行ったので、ここでは、私が「自作語り」の嚆矢とみるポーの『構成の原理』を取りあげてやってみよう。周知のとおりこの短いエッセーは、詩人の代表的詩篇「大鴉」の創作過程を逐一語ったものである。ポー研究者でない私はつまびらかにしないが、このエッセーは私の知る限り、ロマン派的暗い想像力の産物と見える「大鴉」創作の裏にはこのような綿密な計算があったことを伝える証言以上の扱いは受けていないようである。そこで、ポーは愛読しているが専門家でもなんでもない私が、盲人蛇に怖じずの勢いで、「自作語り」の視点からこのエッセーを論じ、作者が創作過程を語るとはどういうことかを以下に考えてみたい。

『構成の原理』と題されたこのエッセーは、1946年、『グレアムの紳士雑誌』の四月号に掲載された。著者がそのなかで創作過程を語っている詩篇「大鴉」は、その前年の一月二十九日、『イヴニング・ミラー』誌に発表されるや、ポーの名を一躍有名にした彼の出世作である。冬の陰鬱な一夜に、亡き愛人を夢想し悲しみに沈んでいる学者のもとに一羽の鴉が訪れ、その一つ覚えの言葉 *nevermore* でもって学者と問答する、暗い内容を持ったこの詩は、実際、作者自身も予想していなかったほどの成功を収めた。各新聞雑誌が賞賛し、作者の名声は遠くイギリスなど海外にまでおよび、詩の翻訳、注釈はあとを絶たなかった。その好評を受けて翌年に書かれたのが、この『構成の原理』である。近年われわれの周りで見られる傾向に、映画の話題作のメイキングものなど、ヒット作の制作の舞台裏を公開して受け手の好奇心に答えようとする動きがあり、これは文学の世界にも波及して、流行作家の自作の創作過程への言及が目立ってきているように思われる。その先駆的作品としては、たとえばウンベルト・エーコの世界的ベストセラー『薔薇の名前』(1980)の『覚書』(1983)が、作者の意図のいかんによらず挙げられよう。筆者は、こうしたヒット作の後続商品という市場原理によって立つ性格を、自作語りの現代における新しい型として位置付けたいのだが、ポーの『構成の原理』を見ると、そもそも最初からこうした性質は内在していたと言えるかもしれない。エーコもポーのこのエッセーは意識し、作中でもこれに触れている。ともかく、「大鴉」は、いつも生活に窮乏していた詩人にとって、講演のねたなどの格好の収入源となってくれたのだから。

ポーの『構成の原理』が自作語りの嚆矢であることは、とやかく議論する必要はあるまい。

「自作語り」として見るポー『構成の原理』（鈴木）

古来よりアリストテレスの『詩学』を初めとして、創作法一般を説いた經典書のごときものは書かれてきたが、ロマン主義の時代に至るまで、個々の才能の創造の現場を明晰な意識をもってあとづけた著作はいまだかつてなかった。それは、自伝という私的体験を綴った著作においてもほとんど同じである。そこにはいかなる状況のもと、いかなる意図をもって作品を書いたかということは述べられていても、作品ができ上がっていく過程についてはまったくと言ってよいほど触れられていなかった。特にロマン主義の全盛期にあっては、天才的芸術家というものは一種神懸りのな靈感につき動かされ熱狂と無意識のうちに創造するのであり、その創作の過程など本人にもあづかり知れぬ秘密の出来事とされてきた。こうした神話にはっきりとアンチテーゼを突きつけてみせたのが、『構成の原理』である。ポーは言う。

I have often thought how interesting a magazine paper might be written by any author who would - that is to say who could - detail, step by step, the processes by which any one of his compositions attained its ultimate point of completion. Why such a paper has never been given to the world, I am much at a loss to say - but, perhaps, the authorial vanity has had more to do with the omission than any one other cause. Most writers - poets in especial - prefer having it understood that they compose by a species of fine frenzy - an ecstatic intuition - and would positively shudder at letting the public take a peep behind the scenes, at the elaborate and vacillating crudities of thought - at the true purposes seized only at the last moment - at the innumerable glimpses of idea that arrived not at the maturity of full view - at the fully matured fancies discarded in despair as unmanageable - at the cautious selections and rejections - at the painful erasures and interpolations - in a word, at the wheels and pinions - the tackle for scene-shifting - the step-ladders and demon-traps - the cock's feathers, the red paint and the black patches, which, in ninety-nine cases out of the hundred, constitute the properties of the literary *histrion*.¹⁾

「ぼくはときどき思うのだが、どんな作家でもいい、自分の作品のうちどれか一つが完成するまでに辿った過程を逐一詳述する気になれば（というのは、それができれば）、たいへん興味深い雑誌論文が書かれるはずである。そうした論述がなぜ公刊されないのか、ぼくには何とも言えないが、恐らくは作家の虚栄心が他のどんな理由にもましてそのことと関係しているであろう。大抵の作家、殊に詩人は、自分が一種の美しい狂気というか、忘我的直観で創作したと思われたがるものだし、また舞台裏、つまり、手は込んでいるが未だ定着していない生の思想とか、最後の瞬間まで補足しがたい真の目的とか、無数の片鱗は覗かせても全容を顕わす

までには熟していない観念とか、手に負えないことに絶望して放棄してしまった熟しきった想像とか、細心の取捨、苦しい推敲、要するに車輪と歯車、場面転換の仕掛け、段梯子と奈落、雄鶏の羽毛、紅と付け黒子といった、九十九パーセントは文学的俳優の小道具であるものを、読者に覗き見されることに怖気をふるうものである。」²⁾

こうして彼は、「大鴉」の創作過程を再現する。またそれは再現可能なほど、綿密な計算に基づいたものであった。詩人はこの詩を、「数学の問題のような正確さと厳密な結果をもって完成」させたのである。自作語りは、このような分析的精神があって初めて発想することもでき実行可能でもあった。それは、やはりこの同じ分析的精神から生まれ出た小説の一ジャンルと位置づけることも可能な推理小説の第一号を、彼の『モルグ街の殺人』に置くことが妥当なように、自作語りの嚆矢を『構成の原理』に見ることの正しさを示していると思われる。いみじくもポワロー＝ナルスジャックはその推理小説論で、『構成の原理』に開陳された論理的で演繹的な創作法を、ポーの推理小説作法そのものに重ねあわせて論じている。

さて、その『構成の原理』の内容にいよいよ立ち入るわけであるが、私がここで問題にしたいのは、細かい創作の手順よりも、ただ次の一事である。それは語り手の問題である。語り手といっても、小説ではないのでポー自身であることに異義はないのであるが、その位置するレベルが作中で同一ではない（はずな）のである。すなわち、作品の完成を境として、それ以前の作品制作中の作者と、作品完成後の作者に分けられるように思われる。全体の語り手はもちろん、作品完成後のレベルに位置するわけであるが、彼が忠実に再現すると主張する作品制作過程における語り手は、それが忠実であればあるほど、作品完成以前のレベルの語り手ということになり、全体の語り手とは様相を異にすることになる。「一番よく知られている『大鴉』を例にとってみよう。その構成の一点たりとも偶然や直観には帰せられないこと、すなわちこの作品が一步一步進行し、数学の問題のような正確さと厳密な結果をもって完成されたものであることを明らかにしたいと思う。」と言う語り手と、「最初に考えたのは長さのことだった。、、、」で始まる創作過程をたどる語り手との間には、原則的には、完成された作品を知っているか知らないかという認識上の段階の差があるはずなのである。

なぜこうしたことを問題にするのかということ、語り手が逐一再構成とする創作過程なるものは、作品完成以前に創作中の語り手の意識するところのものであったのではなく、完成後初めて作品から見えてきたということがありうるからである。これについては示唆に富む例として、しょうしょう突飛ながら、ヘーゲルの『精神現象学』を引き合いに出したい。ポーの『マルジナリア』には「ヘーゲルと哲学」というごく短い断章があり、この二人のとりあわせもまんざら奇異でもないかとも思うからである。

難解なヘーゲル哲学の内容はさておき、彼の『精神現象学』という書物は、テクスト的な語

りの面で興味深いものがある。この書は周知のとおり、意識がその最も低い段階から自己意識、理性、精神、絶対知と弁証法的に展開してゆく過程を説いたものである。この過程は個人の自己形成にも人類の歴史的歩みにも比せられるが、大事な点は、これら生成の過程が絶対知に達した時点で初めて知覚されるということである。言うなれば、この生成過程そのものが絶対知であり、最終章「絶対知」はこの書物の一部ではなく、この書全体を覆っているといえる。そこから、この書の語り手は絶対知に達した精神そのものということができそうだが、そう簡単には片付かない。確かに、意識の各段階の背後にある大いなる生成の流れは、絶対知の高見にたつて初めて見えてくるものであるが、逆に各段階にはそれより高次の段階では失われてしまう当の事態があるのである。絶対知は生成の知覚そのものであるが、それが絶対知として認識されるためには、各段階における意識の即自体が保存されていなければならない。ここに、全体の生成の過程と各意識の段階の両方を把握し語るものが必要になってくる。それが意識の学を説く哲学者である。絶対精神そのものは語らない。それは瞬間に凝縮された精神の歴史である。語るとは、それを解きほぐし時間をかけて一遍の物語の形に戻すことである。そうした道を経なければ絶対知は人に伝えられない。そしてその伝達の道が、学としての知の現象学である。それがなければ、「絶対精神は生命なき孤独であろう。」

『精神現象学』中にひんぱんに登場する「われわれ」という語り手はこの哲学者を指し、絶対知と意識の各段階の両方を把握したものと、この意識の学の語りべとなる。だからそこでは、その時点における意識の事実と、絶対知から見た生成の事実とが、はっきりレベルの違うものとして語り分けられている。

「(,,) 意識の運動のなかには、自体存在、もしくはわれわれにとつての存在という契機が、入りこんでくる。が、この契機は、経験そのもののなかでとりこにされている意識には、現われぬ。だが、われわれに対し生成してくるものの内容は、意識にとつてのものである。そこでわれわれは、この内容の公式的なもの、つまり、その純粹の生成を概念把握するだけである。意識にとつては、このようにして生成したものは、対象として在るにすぎないが、われわれにとつては、同時に運動として生成として、在るのである。」³⁾

絶対知到達以前の意識と到達以後の意識、そしてそれら両者を見据える第三の意識。『精神現象学』に現われる意識のレベルには、この三つの次元があるように思われる。この書の革新的なところは、その第三の意識である哲学が、それまでのように真理を語る無色透明な媒介としてではなく、明らかに哲学それ自身の対象として意識され論述のなかに入り込んでいることだろう。学を成立させる絶対知への道のりを語ること、それ自体が学となるのである。「学に至る道そのものは既に学である」。そうした意味で、この哲学書は、ブルーストの『失われた

時を求めて』が小説自体の生成を延々と語って聞かせる自作語り小説であるのと同じように、精神の現象学の自作語りと呼ぶうるかもしれない。

さらに付け加えると、この『精神現象学』のなかで学そのものが取り沙汰されるのには、内的な必然性があるのである。この書は人間精神の成長の軌跡を説いたものであるが、その軌跡が個人のそれに重なるにしろ、人類全体の歴史に相当するにしろ、それが成長の過程で公開されるというところに、一つの循環構造に陥る危険性をはらんでいる。というのは、この書が語るのは、絶対知に達した時点で初めて見えてくる精神の歴史なのであるが、それが道なかばで公けにされることによって、その精神の歴史のなかにこの『精神現象学』が説く知そのものが投げ入れられることになり、その結果、精神の歴史は、『精神現象学』が説くそれに『精神現象学』そのものを加えた重層的なものにならざるを得ないのである。すなわち、今説明したばかりの歴史に自分自身を加えた新たな歴史をもう一度説明し直さなくてはならないわけで、その説明はまたさらなる重層化を生み、そしてその次もやはり同様である。この行為が永遠に終わることのない無限ループを描くことは、容易に察せられよう。そこでこの無限ループを断ち切るべく、新たなモメントの導入が要請されるわけであるが、それが学、教え導くということである。すなわち、真理をただ公開し語るということに哲学が徹していたのでは、いま言ったような循環構造に陥る。真理を公開することによって積極的に読者を目指す目的地（この場合、絶対知）へと誘導するという実践的効果が、どうしても期待されてくるのである。それが、学としての哲学の自意識の確立に必然的につながるのである。

「(,,) 現代哲学のすぐれた点は、その価値そのものを学的であることにおいており、たとえ他の人々がそれをちがった仕方を受けとろうとも、この学的であることによってのみ実際に認められるのである。だから、私は、学を概念にかえそうとし、学をその固有の場でのべようとする試みが、事柄に内在する真理によって、世に容れられるようになると望んでもいいわけである。真理は時がくれば浸透する性質をもっていることを、この時がきた場合にだけ現われることを、それゆえ、現われるのに早すぎることもないし、未熟な読者に会うこともないことを、われわれは確信していなければならない。また、個人にとっては、まだ著者ひとりの問題にすぎないものが、巧くいって真と認められ、やっとまだ特殊なものでしかない確信が一般的なものとして経験されるようになるためには、個人の著作がいまのべたような意味でうまく行くことが必要なのである。われわれは、そういうふうにも、確信していなければならない。」⁴⁾

このように、読者の存在を意識し著作の効果を念頭においている点でも、この哲学書は文学テキストの観点から引用される資格があろう。特にわれわれが話題にしている「自作語り」の場合、この読者への効果は前面に出てくる重要な問題なのである。

さて、『構成の原理』に話を戻すと、もちろん全面的に『精神現象学』の図式が当てはまるわけではないが、意識がたどる完成品への道をふり返るという意味で、同様の語りのレベルの差異をそこに認めたくないのが自然ではなかろうか。原則的に見れば、当然、そこにはその差異があるべきはずなのである。しかし、『構成の原理』の語りそのものは、作品創作中の語り手と作品完成後の語り手との区別をなんら設けていないように見える。これは、哲学者ヘーゲルに比して詩人ポーのほうが思慮が浅いため、このようなレベルの混同を犯したということなのだろうか。いや、むしろ積極的に語りのレベルを同一にしている感さえある。そこにはちゃんと、ポー流の創作の哲学の裏付けがあるのである。

彼の創作法の第一のモットーは、終わりから書き始める、とまではいかなくとも、少なくともつねに結末までを見通して筆を進めるということである。『構成の原理』の冒頭で、ゴドウィンが『ケイレブ・ウィリアムズ』を後半から書き始めたことを指摘するディケンズの手紙を引用して、ポーは次のように言っている。「およそプロットと呼べるほどのものならば、執筆前にその結末まで仕上げられていなければならないのは分かりきったことである。結末を絶えず念頭に置いて初めて、個々の挿話や殊に全体の調子を意図の展開に役立たせることにより、プロットに不可欠の一貫性、すなわち因果律を与えることができるのである。」この因果律という言葉が、ポーの創作態度を考えるに当たって重要である。これは単に原因と結果の連鎖を指すだけではない。その背後には、ラプラス流の決定論の思想が横たわっている。周知のとおり、ラプラスはニュートンの力学的世界像を徹底させ、「ラプラスの悪魔」と呼ばれる決定論の権化といえる概念を提出してみせた。これは、万有引力を始めとする宇宙のあらゆる力学的因果関係を方程式化した宇宙微分方程式を手にする想像上の魔的な存在の意で、このものにかかると、宇宙における出来事は、いつでもどこでなにか起きるか時間的にも空間的にも一切お見通しなのである。ポーは、ケプラー、ニュートン、ラプラスらの理論を祖上に乗せその独特の宇宙論を展開した散文詩『ユリイカ』を見ても分かるように、このラプラスの決定論に一番私淑しており、これを自己の創作の哲学にまで拡張していた向きがある。たとえば、決定論的宇宙と小説のプロットを重ねあわせた次のような文章を見られよ。

Not only is this Divine adaptation, however, mathematically accurate, but there is that about it which stamps it *as divine*, in distinction from that which is merely the work of human constructiveness. I allude to the complete *mutuality* of adaptation. For example; in human constructions a particular cause has a particular effect; a particular intention brings to pass a particular object; but this is all; we see no reciprocity. The effect does not re-act upon the cause; the intention does not change relations with the object. In Divine constructions the object is either design or object

as we choose to regard it - and we may take at any time a cause for an effect, or the converse - so that we can never absolutely decide which is which.(...)

The pleasure which we derive from any display of human ingenuity is in the ratio of *the approach* to this species of reciprocity. In the construction of *plot*, for example, in fictitious literature, we should aim at so arranging the incidents that we shall not be able to determine, of any one of them, whether it depends from any one other or upholds it. In this sense, of course, perfection of plot is really, or practically, unattainable - but only because it is a finite intelligence that constructs. The plots of God are perfect. The Universe is a plot of God.⁵⁾

「しかしながらこの**神力**の適応が数学的に精確だというに止まらず、なおそれを単なる人工の業績と区別して、**神的なり**との印象を与えるものがあるのです。それは何かと申しますと適応の完全な**交互性**であります。たとえば、人間の業績におきましては特定の原因が特定の結果を生みます。特定の意向が特定の目的物をもたらすのです。そしてこれだけであって、相互作用というものはありません。結果は原因に反作用することなく、意向は目的物との諸関係を変ざることがありません。**神**の業績におきましては、目的物とは、われわれの見方によって、意図ともなれば目的物ともなる——またいかなる場合にも、原因を結果と見ることもできるし、この逆にもできる——したがってそのどちらがどちらであるか判然と決定することはできないのであります。(,,)。

私どもが人巧の發揮によって得る快樂は、この種の交互性に**近づく**度合に応じて増減いたします。たとえば、小説において**プロット**を構成する場合に、われわれはいろいろの事件を配列しますが、その任意の一つが他の任意の一事件に依拠しているのか、それともそれを支えているのか、きめられないように、配列しようとしてとめるべきであります。この意味においては、むろん、**プロットの完璧**ということの達せられぬは当たり前であるし、事実上達せらるべき筋合のものではありません——その理由はただ一つ、それを構成するのが限られた智力であるがためです。**神**のプロットは完璧であります。そして**宇宙こそ神**のプロットであります。」⁶⁾

寸分も偶然の要素の入り込む余地のない完璧な因果律に支配された世界は、原因から結果へとという時間の不可逆的な一方通行の概念をもちや消し去り、原因も結果も同時に等価に存在する、永遠のなかに静止した揺るぎない完全な空間を現出しているのである。

ポーが文学作品の理想の姿を、この神の創造する宇宙に見ていたことはこれでわかる。本来、作品はその完成前から完成された形ですでに潜在的な形で存在しているものであり、その全容を現わした瞬間、それ以前それ以後といった時間的秩序を脱した不変の永遠性のなかに入り、

「自作語り」として見るポー『構成の原理』（鈴木）

自らのうちにも、因果律が徹底されるあまり因果律が排され交互性にとって変わられた特権的空間を形作るのである。作者が創作過程を語って聞かせるのは、ひとえに「限られた智力」のため一気に完成された作品を抱懐することができないからであり、神の目から見れば創作過程など無きにひとしい空想の事後産物なのである。ゆえにポーにしてみれば、原則的に作品の創造主たる作者に創作中と創作後の相違などあるはずがなく、創作過程を語って見せたのも、原則とは少々矛盾するこういう方法でしか、限られた智力の人間はおのれの作品の完璧さを言い表わすことができないからなのであった。作品の内的一貫性を証言するポーの「自作語り」は、彼が理想とする神の究極の一貫性になって見れば本来ありえないことであり、そうした自己矛盾を抱えつつも、人間の知性の限界と作品の完璧さの間で折りあいをつける次善策という性質を有しているのである。

しかし、本当に両者のあいだに相違はないのだろうか。実は、作品完成以前と以後の作者を同一のレベルにおくポーの創作哲学を裏切って、両者のあいだに確実な段差を設ける要素が作品をめぐって存在するのである。それは読者の存在である。『構成の原理』はすでに書いたように、発表されるやいなや大きな反響をよんだ詩人の出世作「大鴉」の創作過程を語ったものであり、当然、著者は、多くの読者を持つ作品を話題にしていることを意識している。「一番よく知られている『大鴉』を例にとってみよう。」彼は、手始めに効果を考えることから作品の構想を練ったと証言し、そこそこで、いかに作品が与える効果を周到に計算して書いたかを告白しているが、これなど、ある程度読者の反応を知っていなければ、一人よがりの茶番に終わるところである。それらは、読者の反応を見てでっちあげられた作り話とは言わないまでも、狙った効果が的を射た手応えを何らかの形で得ていなければ、なかなか書けないものであろう。特に、以下に挙げるような、効果の目標として読者の存在がはっきり明言されている場合は。

The idea of making the lover suppose, in the first instance, that the flapping of the wings of the bird against the shutter, is a 'tapping' at the door, originated in a wish to increase, by prolonging, the reader's curiosity, and in a desire to admit the incidental effect arising from the lover's throwing open the door, finding all dark, and thence adopting the half-fancy that it was the spirit of his mistress that knocked.

This revolution of thought, or fancy, on the lover's part, is intended to induce a similar one on the part of the reader - to bring the mind into a proper frame for the *dénouement* - which is now brought about as rapidly and as *directly* as possible.

It will be observed that the words, 'from out my heart,' involve the first meta-

phorical expression in the poem. They, with the answer, ‘Nevermore,’ dispose the mind to seek a moral in all that has been previously narrated. The reader begins now to regard the Raven as emblematical - but it is not until the very last line of the very last stanza, that the intention of making him emblematical of *Mournful and Never-ending Remembrance* is permitted distinctly to be seen : (...) ⁷⁾

「雨戸を打つ鳥の翼の音を、最初はドアをノックする音だと男に思いこませるという着想は、長びかせて読者の好奇心を煽りたい気持と、それに男がドアを開けてみると一面の暗闇なので、ノックしたのは愛人の靈魂だったのだろうかとか半信半疑になるところから、付随的な効果をあげたいという欲求に発したものである。」

「男の思考、あるいは幻想をこのように一転させたのは、読者をも同じように一転させるためいまやできるだけ急速に、かつ一気[・]に[・]や[・]っ[・]て[・]こ[・]よ[・]う[・]と[・]し[・]て[・]い[・]る[・]終[・]局[・]を[・]迎[・]え[・]る[・]に[・]相[・]応[・]し[・]い[・]心[・]構[・]え[・]を[・]読[・]者[・]に[・]と[・]ら[・]せ[・]る[・]た[・]め[・]で[・]あ[・]る[・]。」

「この心から」という言葉が、この詩で最初の隠喩表現を含んでいることが分かるだろう。この言葉は《Nevermore》という答えとともに、これまで物語られてきたことのすべてに寓意を探ろうという気持を起こさせる。ここで読者は鴉を何か象徴的なものと考え始めるのだが、それが悲[・]し[・]み[・]の[・]尽[・]き[・]せ[・]ぬ[・]思[・]い[・]出[・]の[・]象[・]徴[・]に[・]な[・]っ[・]て[・]い[・]る[・]こ[・]と[・]を[・]は[・]っ[・]き[・]り[・]と[・]理[・]解[・]す[・]る[・]の[・]は[・]、[・]最[・]後[・]の[・]連[・]の[・]最[・]後[・]の[・]一[・]行[・]に[・]お[・]い[・]て[・]で[・]あ[・]る[・]。」⁸⁾

たとえ作者は完成前から作品全体を見通していたとしても、したがって、完成前も完成後も同一のレベルにいることを主張したとしても、作品が読まれることによって必然的に新たな次元へと引き入れられる。彼は確実に、もはや“まだ読まれていない作者”ではなく、“すでに読まれた作者”になったのである。しかも、それを自分自身で知っている。そこから、彼の自作語りの言説のなかで、いかに創作時の道筋を忠実に再現記述しようとしても、どうしても当時とは異なってくる要素が出てくる。それが「読者」なのである。彼は創作中から読者を念頭に置いていたことを証言しているが、彼がそのとき思い描いていた読者と、今ここに語られている読者とは明らかに位相を異にする。今ここの読者は、すでに現実世界で受肉された存在なのである。そして、この両者の相違が、当然の結果として、創作中の作者と自作語りをする作者との間の埋めがたい乖離を決定づけている。作品の創作過程については一貫して自己の同レベルを主張し続けることができても、読者に対する己れの位置についてはそれは無理であろう。これは、詩人の創作哲学をもってしても救いきれない、彼の作品宇宙の外部のことからである。

創作中の作者が想定していた読者ではなく、現に作品を読んだ生身の読者は、確かに、作品創造の外部に位置する。では、その読者に創造の内幕を語りかける「自作語り」とは、どういう行為なのであろうか。ここでただちに浮かび上がってくるこの行為の側面として、それが持つ誘導効果があげられよう。すなわち、自作語りによって確実に作品の読みは修正されるのだ。ポーは、「分解とか再構成といった必須ともいふべきことに対する関心は、分析を受ける作品に対して実際に懐いている、或いは懐いていると思っている関心とは全然別個のものだから、ぼくが自作の一つをとって、その創作方法を明かしても、礼に悖るとは思えない。」と断わって、舞台裏の公開が作品の読みを左右する類のものではないことを主張しているようだが、現実には、そういうわけにはいきまい。かえって、こうした断わり書きは、なんらかの誘導効果のあることを暗に示唆しているとも言える。この『構成の原理』を読めば、多かれ少なかれ、「大鴉」の読みは影響を受けるに違いないのである。隠れた仕掛けが及ぼす効果と、存在を明かされた仕掛けが及ぼす効果とは、当然、認識論的に言っても異なるはずである。特に、次にあげるように、作者の打ち明け話が、彼の目論んでいた効果を裏切り損なうと思われる程までに、舞台裏の深奥に及んでいる場合は。詩人はさまざまな効果を考えあわせて詩を構成していった経過を説明したあと、この小論の末尾の部分で、さらにこう言っている。

But in subjects so handled, however skilfully, or with however vivid an array of incident, there is always a certain hardness or nakedness, which repels the artistical eye. Two things are invariably required - first, some amount of complexity, or more properly, adaptation; and, secondly, some amount of suggestiveness - some under-current, however indefinite, of meaning. It is this latter, in especial, which imparts to a work of art so much of that *richness*(to borrow from colloquy a forcible term) which we are too fond of confounding with *the ideal*. It is the *excess* of the suggested meaning - it is the rendering this the upper instead of the under current of the theme - which turns into prose(and that of the very flattest kind)the so called poetry of the so called transcendentalists.⁹⁾

「しかし主題をこんな具合に扱ったのでは、いかに巧妙であっても、また事件の配列がどんなに生き生きとしていても、そこには決まって或る生硬さ、露骨さが付きまとい、それが芸術家の眼には不快に映る。第一に或る程度の複雑さ、もっと適切に言えば潤色、第二に或る程度の暗示性、どんなに不明確であってもいいから、意味の底流のようなもの——この二つが恒に要求されるゆえんである。特にこの後者は芸術作品に（口語風のどぎつい言葉を借りて言えば）こってりした味を添え、読者は読者でとかくそれを極致と混同したがるのである。暗示される

意味の過剰、つまりそれを主題の底流にしておかないで表面に流すから、いわゆる超絶論者のいわゆる詩は散文（それも極く平板な散文）になってしまうのである。」¹⁰⁾

ここには言うなれば暗示の明示がある。さらには、読者への挑発ともとれる態度がほの見える。もっとも、訳語「読者」に当たる言語はweとなっていて、いくぶんその露骨さは和らげられているが。しかし、それもかえって作者の底意の存在を感じさせる結果となっている。これほどの暴露話を聞かされれば、もはや以前と同じ気持ちで「大鴉」を読むことは不可能であろう。

実際、この『構成の原理』を読むと、「大鴉」という一見ロマン派的な暗い熱情にうかされたような詩が、その外観とは裏腹に綿密で冷徹な計算に基づいて作られていることに読者は意表をつかれ、詩の印象ががらりと一変する思いがする。それは、この詩のあの世のものとも見まがう陰鬱な雰囲気には酔っている読者には、艶消しとなる話であろう。ポーがある意味で読者の期待を裏切るようなこうした行為に出た理由は、彼の言からすなおに導き出せるところでは、やはり、そのアンチ・ロマン派的な自己の創作哲学を開陳するためということになろう。ロマン派を用意したその先駆的存在、ルソーもゲーテも、それぞれの自伝『告白』と『詩と真実』のなかで、前者は『新エロイーズ』を「燃えるような恍惚のうちに」書き、後者は『若きヴェルテルの悩み』を「無意識とっていいくらいに、夢遊病者のように書いた」と言っているが、これらは、「大鴉」を「数学の問題のような正確さと厳密な結果をもって完成」させたポーとは対蹠的な地点に位置する創作態度であろう。また、ロマン派の詩人自体については、これは先に触れたエーコの『薔薇の名前覚書』に引かれているエピソードだが、こんなものがある。ラマルティエヌは彼のある有名な詩を、ある嵐の夜ある森のなかで突如思いついたと書いているらしいが、彼の没後、おびたしい訂正や異文で埋めつくされた原稿が見つかり、それは全フランス文学中おそらく最も「推敲された」ものであったということだ。¹¹⁾ こうした熱狂する天才神話に彩られたロマン主義的創作態度への、『構成の原理』は時代を画する痛烈な一撃であったことは確かである。

しかし、冒頭に掲げた疑問に戻るが、自作語りはそこに書かれたことをすべて鵜呑みにしてよいものだろうか。作者が、自らの手を離れ万人の評価にゆだねられた完成作品を云々する場合、そこにはすでに見てきたように、さまざまな思惑や複雑な事情が入り込んでこざるをえないのである。また、そういうものとして自作語りに接しなければ、作品の評価はいつまでたっても実質的に、作者の証言に最終決定権を握られていることになる。作者の側からしても、自作語りは明らかに強力な誘導効果を有しているが、それも書かれたことを字面通りに受け取られたままでは本意ではあるまい。自作の評価を自分で決定することなどに、なんの面白みもないからである。自作語りは裏を読むことを要求する。そのへんの事情を察して、ポーに早くから注目し彼をフランスに紹介した者の一人である慧眼なるボードレーは、『構成の原理』

に底意のあることをすでに読み取っている。

J'ai dit que cet article me paraissait entaché d'une légère impertinence. Les partisans de l'inspiration quand même ne manqueraient pas d'y trouver un blasphème et une profanation; mais je crois que c'est pour eux que l'article a été spécialement écrit. Autant certains écrivains affectent l'abandon, visant au chef-d'œuvre les yeux fermés, pleins de confiance dans le désordre, et attendant que les caractères jetés au plafond retombent en poème sur le parquet, autant Edgar Poe, - l'un des hommes les plus inspirés que je connaisse, - a mis d'affectation à cacher la spontanéité, à simuler le sang-froid et la délibération. (...) ¹²⁾

Notes nouvelles sur Edgar Poe

(...)Le hasard et l'incompréhensible étaient ses deux grands ennemis. S'est-il fait, par une vanité étrange et amusante, beaucoup moins inspiré qu'il ne l'était naturellement? A-t-il diminué la faculté gratuite qui était en lui pour faire la part plus belle à la volonté? Je serais assez porté à le croire;(...).

Après tout, un peu de charlatanerie est toujours permis au génie, et même ne lui messied pas. C'est, comme le fard sur les pommettes d'une femme naturellement belle, un assaisonnement nouveau pour l'esprit. ¹³⁾

La genèse d'un poème [Prèambule]

「私は、この論文は少しばかり不躰なところがあるように思うといった。いずれにせよ、靈感といったものを信奉する人たちなら、そこに聖なるものを汚す冒瀆的な言葉を認めずにはおかないだろう。だが、この論文が書かれたのは、特に彼らに対してであると私は思う。ある作家たちが、自然な態度を装い、目を閉じ無秩序のなかにすっかり身を任せて傑作をめざし、天井にむかってほうりあげた文字が詩となって床に落ちてくるのを待っているとき、私の知るかぎり最も靈感に富んだ男の一人であるエドガー・ポーは、創造の自発性をおおい隠し、冷静さと熟考を装うことにつとめたのである。」

エドガー・ポーについての新しい覚書

「偶然と不可解さが彼の二大仇敵であった。彼は、奇妙で愉快的虚栄心から、本来そうであるよりもはるかに靈感に恵まれることは少ないふりをしたのであろうか。意志の方をよりたてるために、彼のうちにあった無償の能力をおとしめたのだろうか。私はそう信じたい気もかな

りする。(…)

結局、多少の山師的言動は、天才にはいつも許されているものであり、さらに言えば似合わぬものでもないのである。それはちょうど、美しく生まれついた女の頬にはかれた紅おしろいのように、精神に新たな興味を添えるものなのである。」

「詩の創生」序言

ここに見られるのは、詩作に当たってことのほか想像力というものを重視するフランスの一詩人が、アメリカの詩人に見出した精神的同胞（「彼にとっては、想像力があらゆる能力の女王である。」）の存在をあくまで信じたいがため、『構成の原理』に示された分析的 정신を割り引いて見ようとするご都合主義の顕れであると言えるかもしれない。だから、それは、積極的かつ正当な自作語りの深読みとは呼びえないものかもしれない。しかし、ボードレールのこの読みは、あながち根拠のないものでもないのである。『構成の原理』や『ユレイカ』、あるいは一連の推理小説といった、科学的合理精神の表明ともとれる著作がある一方で、彼には、若書きの詩「ソネット——科学に寄せる」のような、詩人の想像力の領域にまで入り込んできてそれを枯渇させる科学というものへの嫌悪を歌った作品もあるのである。¹⁴⁾ なにより、『黒猫』を始めとするあれら幻想物語の数々を生み出した作家を、科学的合理精神の名のもとにくくり切れないことは明らかであろう。そうすると、この『構成の原理』も、作品の艶消しにもなりかねない舞台裏の公開を行うことで、逆に、想像力に富む作品を無味乾燥な構成物におとしめてしまうそうした合理的精神を、皮肉ったものとして受けとめることもできるかもしれない。ともあれ、こうした裏の読みを誘うことが自作語りの特質であり、またそれは、そうした仕掛けとして設置されているのである。

『構成の原理』には、語り手と同じく本来二重の読み手がいる。それは、読まれる前の作品の創作過程を読まれたあとにその読者に向かって語って聞かせるというところから、必然的に由来する。エッセー中何度か触れられる、創作過程において念頭におかれていた「読者」なるものは、その実、作品を読んだ生身の読者を指している。それは、このエッセーが、とりもなおさずそうした読者に対して書かれている事実から明らかである。こうした読者のレベルの混同には、意識的にしろ無意識的にしろ、作者になんらかの下心のあることを感じさせるものがある。作品を読んだ実際の読者を創作過程における架空の読者に重ね合わせることは、ポーの創作哲学にとってあくまで創作宇宙の外部の存在であった現実の読者をその宇宙のなかの因果律に組み込み、もって作品を、予測不可能な偶発的因子の入り込む余地のない神の完璧なプロットにより近づけんとする意志を暗示してはいないか。われわれ読者は、初めから創造主たる作者の手のなかにあったと思い込むようにたくみに誘導されているのである。

だが、これもしよせんボードレールの読みと同じく、自作語りという再帰的エクリチュール

が誘発する重層的な読みの一つの例でしかない。自作語りは確かに作品の読みを修正しはするが、決して作者が一意的に意図するように修正するのではない。それは彼の言説に裏のあることを想定させ、各読者のなかで作品の読みを定着させずさまざまに揺れ動かすのである。『告げ口心臓』で天邪鬼な精神の機微を見事に描いてみせたポーのことだから、自身の作品に成功をもたらしてくれた読者の作品観に、ひねくれた心から揺さぶりをかけてみたくなったのかも知れない。ともあれ、自作語りはそうした複雑な性質を持っているのであり、決して舞台裏の実情を伝える真正なドキュメントの枠で律し切れるものではないのである。¹⁵⁾

注

- 1) Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Compositon in his Selected Writings*, The Penguin English Library, p.481.
- 2) 『構成の原理』篠田一士訳、『ポオ 詩と詩論』創元推理文庫所収, pp. 221-2。
- 3) ヘーゲル『精神現象学』, 榎山欽四郎訳, 世界の大思想1, 河出書房新社, p. 66。
- 4) *ibid.* pp.53-54.
- 5) Edgar Allan Poe, *Eureka*, in *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*, The Penguin English Library, p.292.
- 6) *cf. op. cit.* 牧野信一・小川和夫訳 pp.401-402.
- 7) *cf. op. cit.* pp.489-492.
- 8) *cf. op. cit.* pp.232-237.
- 9) *cf. op. cit.* p.491.
- 10) *cf. op. cit.* p.236.
- 11) Umberto Eco, *Apostille au "Nom de la rose"*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Le Livre de poche, p.16.
- 12) Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe dans ses Œuvres complètes II*, Bibl. de La Pléiade, p.335.
- 13) *La genèse d'un poème [Préambule]*, *ibid.* p.343.
- 14) 1829年に発表されたこの詩の内容は次頁のとおりである。
- 15) 蛇足ながら最後に、ポーも好んだであろう数理論的見地から、『構成の原理』が、「真実」とは言わないまでも「すべて」を語っていないことについて、比喩的に触れておきたい。ポーは「大鴉」創作を一つの数学の問題に例えていたが、それでは今、この『構成の原理』を詩の公理から出発して「大鴉」という定理に到る証明の図式として見てみよう。我々はある定理を証明する場合、いくつかの公理に数回の演繹操作を行うことによってその定理を導出し、もって答えとする。だが、そこに示された証明の手順と、その手順を発見するにいたる手順とは決して同じものではない。我々は公理から秩序整然とした道りを経て定理に達するのではなく、複雑な思考過程を辿ることによって、その手順を見出す。この“手順の発見の手順”（専門用語でヒューリスティックスという）が、定式化、プログラム化困難なものであることは、一部の成功例があるとはいえ、コンピューターによる定理証明の難しさを思えば、納得できるだろう。ポーによる創作の手順公開もそれと若干似ていて、そこに書かれているのはあくまで事後産物であって、創作活動の真髄は、創作の手順を発見する手順のなかにこそ表出していたのだと思われる。それが明文化され一つにまとまった時、初め

て真の意味での「自作語り」が実現するのかもしれない。

SONNET - TO SCIENCE

SCIENCE! true daughter of Old Time thou art!
Who alterest all things with thy peering eyes.
Why preyest thou thus upon the poet's heart,
Vulture, whose wings are dull realities?
How should he love thee? or how deem thee wise?
Who wouldst not leave him in his wandering
To seek for treasure in the jewelled skies,
Albeit he soared with an undaunted wing?
Hast thou not dragged Diana from her car?
And driven the Hamadryad from the wood
To seek a shelter in some happier star?
Hast thou not torn the Naiad from her flood,
The Elfin from the green grass, and from me
The summer dream beneath the tamarind tree?

ソネット —— 科学によせる

科学よ！ お前こそ まこと「老いたる時間」の娘！
お前の穿鑿の視線に会うと あらゆるものは変わりはてる。
なぜにお前は こうまでも詩人の心を喰い荒らすのか、
退屈きわまる現実の翼を持った秃鷹よ？
どうして詩人がお前を愛するだろう？ お前を賢いなど思うだろう？
宝石をちりばめた大空を ゆうゆうと翔けりながら
宝をさがしもとめることを 詩人に許そうとはしないお前なのだ、
何にも屈せぬ翼を張って 詩人は天翔けっていたはずではないか？
月の女神ダイアナを お前は車から引きおろしたのではなかったか？
森の精ハマドリヤードを森から狩り立て どこかもっと
幸せな星に 難を避けねばならなくしたのではなかったか？

「自作語り」として見るポー『構成の原理』（鈴木）

水の精ナイヤードを 元の川から追い出し、
小妖精エルフィンを緑したたる芝生から、そしてこの私を
タマリンドの葉陰の夏の夢から追い出してしまったのではなかったか？

（入沢康夫訳）