

*The Picture of Dorian Gray*における 音楽と絵画の対照

宮崎 かすみ

はじめに

ペイターの熱烈な門弟ワイルドは‘The Critic as Artist’ (1891)の中でうつろいゆく瞬間を何よりも至上の美とする古代ギリシャ人の芸術観をギルバートの口を借りて開陳している。「古代ギリシャ人にとって最高の芸術は、無限の変化に富んでいる人間というものをなるべく完全に映し出すものでなければならない」(1016)というものだ。つまり一時たりとも同じものではありえない人間をその変化・動きの相において表現することが古代ギリシャ人の芸術の要諦だったというのである。一方絵画においては、「画布に描かれた像には成長とか変化とか言ったような精神的な要素はない」(1026)と述べ、「時の推移」や「運動の表現という課題を完全には解決できない造形芸術」よりも、それが可能な文学を彼は優位に立たせている。造形芸術によって表現された激情や静謐は、「美しいが故に永遠の一瞬間」(1025)ではあるが、「ただ一つの情調に限られ変化することがない」。つまり、造形芸術は一瞬を切り取り、捉えることはできても、時間の推移を表現することができないが故に芸術の様式としては不完全だと言うのである。ここで引き合いに出されているのは文学であるが、時間の推移や運動の表現の重視といった文脈からすると、ワイルドの本意はむしろ、時間芸術である音楽にあると思われる。ここで我々はペイターのあまりにも有名な *The Renaissance* (1873) の一節を想起することができる。「あらゆる芸術は常に音楽の状態に憧れる」(Pater, 135)。

この、音楽と絵画の対立、もしくは対照というテーマは、*The Picture of Dorian Gray* (1891) の重要なモチーフとなっている。この作品はタイトルからして絵画が主人公とも言えるのだが、実は重要な伏線として音楽がある。しかもまさに上で考察した意味において音楽と絵画の対照が作品のモチーフともなり、最終的に絵画は音楽によって覆される。絵画は時間の推移を表現し得ないとして低く見られていたが、皮肉にもこの作品では、その絵画がドリアン時間の経過を刻みつ

け、逆にドリアンが絵画のように決して変化することのない外見を与えられてしまう。その代償に生身の人間たるドリアンはギリシャ人が最も重んじた「はかなさ」の美を失う。そして、一瞬のうちに消えゆくからこそ美しいはずの青春の美が永遠にその皮膚の上に焼き付けられるという背理を体現する者、つまりモンスターに成り下がってしまう。その意味でこれは、今、時を紡いでいるはずの生身の人間が、絵画という時間の止まった完結した世界に閉じ込められてしまった悲劇なのである。

本稿では、『ドリアン・グレイの肖像』における音楽と絵画のテーマを、ウォルター・ペイターに由来するギリシャ的な美学との関わりから読み、さらに、音楽という表象様式に込めていたワイルドの戦略を明らかにし、絵画と音楽、つまり視覚と聴覚という二つの感覚の価値の転覆というプロットに作者が仕組んでいたラディカルな挑戦の意味を考察したい。

1. ペイターと古代ギリシャの同性愛

先に触れたワイルドの‘The Critic as Artist’というエッセイは、『ドリアン・グレイ』と同じ年に書かれた。ここに表現された芸術観はこの小説における音楽と絵画の意味を考える上で大きな意味を持つと思われるので、もう少し詳しく検討したい。ワイルドは古代ギリシャ人にとっては文学においてさえ「語られた言葉、それも音楽や韻律の観点からみた音声としての言葉」(1017)が重要な基準であったという。そしてそこでは「声が表現の手段であり、耳がそれを批評する」のだった。さらにホメロスのような偉大な詩人が盲人であったことを評してこういう。

... the great poet is always a seer, seeing less with the eyes of the body than he does with the eyes of the soul, but he is a true singer also, building his song out of music, repeating each line over and over again to himself *till he has caught the secret of its melody*, chanting in darkness the words that are winged with light. (1017, my emphasis)

盲人であっても「魂の目」で「ものを見る人である」と言い切っている点においてこれは画家に対する痛烈な批判である。と同時に視覚が絶対的に上位におかれていた当時において視覚と聴覚の価値の逆転を提起した文章でもある⁽¹⁾。「声に戻らなくてはならない」という言葉で表現される聴覚の復権というワイルドの提

言は彼得意のパラドクスである。個人の内奥に隠された秘密の真実を暴こうとして視覚を中心に権力が編制されていた近代の模範的社会的支配の様態はフォーコーが明らかにした所であるが、そうすると視覚と聴覚の優位の逆転というワイルドのパラドクスが内包していた批判性は見過ごすことができない。事実、この二つの感覚を軸にしてこの物語は展開することになるのであるが、これについては後述することにして、ここでワイルドの本意が音楽にあることを確認しておきたい。当代随一の散文家と評されるペイターの散文さえもが音楽の状態を常に実現している訳ではないという指摘があるが、ここからも文学の最終目標が音楽だったことがわかる。

ここでペイターが言及されているのは、無論先に引用した「音楽の状態に憧れる」の一節が念頭にあってのことである。ペイターはこの警句の意味を、内容と形式との完璧な一致を最も完全に実現しているのが音楽だからであると説明する。我々は、しかしここでは音楽の優位をまた別の角度から取り上げてみたい。つまり、音楽とは「移ろい行く時」を表現することのできる、というより「移ろい行く時」そのものが表現の形式である唯一特権的な芸術様式だという観点からである。先に触れたように、ギルバートは彫刻や絵画といった造形芸術を時間の変化を表現できないとして低い評価を下していた。「視覚芸術の問題点である「動き」の表現は文学によってのみ真に実現される。俊敏に動く肉体、煩悶する魂といったものを表現するのは文学なのである」(1026)。ここでは造形芸術に対する文学の優位を説いているのであるが、キーワードである「成長とか変化」、「動き」はすべて時の推移に関わる概念であり、これらはまさに音楽の表現そのものである。音楽こそ生まれ出ずる端から消えゆく音の連なりからなる時間芸術なのであるから。つまり音楽は、一瞬にして消えゆくものにこそ美を見るというギリシャ人の美学に合致した表現様態なのである。

この「はかなさの美学」とでも言うべきギリシャ人の美意識については、シモンズが‘A Problem in Greek Ethics’ (1883) というエッセイの中で紹介している。このエッセイは本来、Havelock Ellis と共著で出した *Sexual Inversion* (1897) の中心をなすはずだったものだが、1895年、当のワイルド裁判によって第2版以降、その部分は削除されるという憂き目に合った(Dowling, 131-2)、しかしすぐれたギリシャの同性愛、とりわけドーリア民族のパイデラスティアの紹介文であった。

The very evanescence of this “bloom of youth” made it in Greek eyes desirable, since nothing more clearly characterises the poetic myths which

adumbrate their special sensibility than the pathos of a blossom that must fade.
(Symonds, 1897)

パイデラスティアをさらに敷衍して説明するならば、少年愛とも訳されるこのエロスはプラトンが後にこれの精神性を強調してプラトニック・ラブとして広めたものであり、そもそもスパルタなどの都市国家を形成したドーリア民族に伝わる、戦士を育てるための軍事的同胞愛制度のことである⁽²⁾。これはプラトニック・ラブのイメージとは裏腹に、年長者と年若い兵士の間に交わされる肉体的な要素を含むエロスであり、その恋愛感情を利用して年長の男性が若年者を一人前の戦士として育て上げるという軍事教育制度的愛情関係であった。年長の男は戦士の模範として少年に戦場で立派に振る舞うための美德を教授し、また実践では行動を共にして模範的な行動を実地に示すことがこの制度の下に要求されていた。二人の間の恋愛感情が戦場における死の恐怖を打ち克たせるよう期待されていたのである。二人の男性のうち年長者は *inspirer*、少年は *hearer*、つまり「聞く者」と呼ばれこの愛の交歓において聴覚が重視されていたことが伺える。年長者は少年に耳に語りかける言葉によって靈感を与えていた。つまり愛を囁いていたのである。

ところで、このパイデラスティアをドーリア民族のものとして紹介してきたが、ドーリアを英語表記すれば *Dorian*、つまりワイルドの小説作品の主人公の名である。ドリアンという男子名は当時、決して流行していたわけでもありふれていた訳でもなかったことから主人公の名前の由来は明らかである (Dowling, 124-5)。

次に作品に即してこうした美学とパイデラスティアに託された同性愛が音楽と絵画を媒介にしていかに表現されているかを見てゆきたい。

2. 音楽的エロスと同性愛表現

作品の冒頭から、今は盛りと咲く花々とその匂い、そしてカーテンに映った「さっと飛び去る小鳥の気まぐれな影」(18)といったはかなき瞬間の美の意匠に満ちている。しかもその影は「一種の刹那的な日本風の効果」をもたらす。日本は、この「瞬間の美学」の具現としてバジル・ホールワードのスタジオに溢れる儂きものたちに君臨している。ヘンリー卿にとっては、江戸の浮世絵師たちとは

「不動性こそが宿命である芸術という媒体によって、不動性の対極にある敏捷さと動きの感覚を伝えようとした」現代に生きるギリシヤ人たちだった。これは当時の中流階級の価値観とは相反する。彼らは泡のようなはかなさよりも永遠性に価値を認める。「才能が美よりも長く続く」(25)から人々は頭にどっしりと知識を詰め込み、「過酷な生存競争において長く持ちこたえるもの」を持ちたがるのだ。時間の経過に抗して変化しないもの、不変性・永遠性こそが中流階級の覇権と国民国家のイデオロギーを支えていた価値観だったのである。

ドリアンは初めて会ったヘンリー卿の「とても美しい声」(28)にまず魅せられるし、ヘンリー卿は「低い、音楽のような声」(29)で語りかけ、靈感を与える (*inspire*)、つまり「影響を与える」。アレンが指摘するようにこの作品において「影響を与える」とは、同性愛エロスのメタファーであり、そのエロスによって自己と他者とが融合し自他の間を隔てる境界が消滅した状態を表している (Allen, 116)。この表現は異性愛のエロスには望むべくもないものと男たちが諦めていた、それゆえ同性愛エロスに特有 (と彼らが考えていた) の精神性における合一感に由来するのかもしれない。ヘンリー卿曰く「影響を与えるとは、相手に自分自身の魂を与えることだ」。そうなるとその人は「自分の本来の (*natural*) 思考をしなくなり、自分の本来の (*natural*) 情熱で心を熱くすることもない」。つまり *unnatural* な思考と情熱がもたらされるのだ。Unnaturalとは、言うまでもなく男色を表す *vice* という語に付きものの形容詞である。「ありのまま (*natural*) というのは単にポーズに過ぎないのさ。しかももっとも人をいらつかせるときにいる」(20)。この「自然」(*nature*) という価値観は、男色を断罪するだけでなく、中流階級の支配的イデオロギーの中核をなすものでもあった。自然に対する人工、田園に対する都市といった二項対立には、健康対病理、正常対異常という項目がさらに続き、都市の退廃したデカダンの同性愛芸術家にはこの一連の二項対立システムによって究極の他者の位置が割り振られていた。

テキストに戻ると、先の引用の後に「誰か他の人間が奏でる音楽のこだま」になってしまおうという表現が続く。こだまとは主体性のない状態であり、このエロスにおいて二人の魂が溶け合い相手の自我が消失してしまうように感じられる状態を指し示している⁽³⁾。初めて会ったヘンリー卿の言葉を聞いたドリアンはその衝撃を「音楽」に喩えてこう表現する。「音楽が彼の心をこんな風にかき乱したことがあった。音楽は彼を何度も悩ませていた。しかし音楽は言語によって分節化 (*articulate*) されない。これが我々の中に創り出すのは、新しい世界なのではなくむしろもう一つの混沌だった」(30)。言語化されず混沌を創り出す音楽とは、も

う一つの混沌、同性愛エロスを喚起する。このエロスは名づけ得ない (unnamable)、つまり言語では表現し得ない (unspeakable) ものとして西欧世界にあったからだ。また、同性愛は神の創造した秩序の中にあるのではなく混沌の一部であるとして中世以来のキリスト教から理解されていたし (Cohen, 1993, 103)、さらに19世紀末になされたヘテロセクシュアルとホモセクシュアルの二項対立的再編制によって、社会によって処方される性的欲望であるヘテロセクシュアルと規定されたものから取りこぼされるすべての未分化で未定義の欲望、つまり混沌とした性欲動すべてがホモセクシュアルに包含されたともされる (Hocquenghem, 36)。同性愛はこのようにヨーロッパ世界では古くから混沌と格別な親和性を持つエロスの領域だった。ここで混沌を媒介に音楽と同性愛エロスが結びつく。

同性愛エロスがもたらす自己と他者との境界が消滅した状態とは、このように後期ヴィクトリア朝社会の拠って立っていた表象秩序の解体を予示する。ところで、西欧社会の異性愛体制を支配する暗黙の掟とは、性的同一性と性的対象とを決して混同してはいけないということであった。これがエディプスコンプレックスのもう1つの隠されたメッセージであり、この要諦とは「汝は、汝の欲望するものになることはできない」と、「汝は、汝のなりたいものを欲望することはできない」ということだった⁽⁴⁾。つまり性欲望 (=対象) と性同一性 (=主体) とを、分離することこそがホモフォビアが内面化された西欧社会における性愛の法度だったのである。これが異性愛を成立せしめる基盤だとすれば、同性愛者とはこの掟を破り、自らの性的アイデンティティの目標とするべき分身をも性的に欲望しかつ性行為の対象とする人々のことである。彼らは欲望と自己同一性との境界を無視し、主体と対象との別なく愛の行為に耽り、ヘテロセクシュアル体制の基礎をなす差異のカテゴリー——男と女、主体と対象、同一性と欲望——を消滅させ、世界に混沌をもたらす者らなのである。

作品において同性愛エロスによる自己と他者との融合状態は、聴覚と嗅覚の刺激と液体の浸透というイメージによって表現されているが (Allen, 119)、聴覚への刺激とは、これまで我々が読んできた古代ギリシアを範として恋人を耳を媒介にして愛するという表現によって同性間エロスを表現しようとするワイルドの戦略と呼応する。そして作品でもヘンリー卿とドリアンの関係は如実に音楽に喩えられている。例えば、「彼 (ドリアン) に話しかけることはまるで精妙なヴァイオリンを奏でようだった。彼は弓がわずかに触れるたび、振動するたびに應えるのだ。人に影響力を行使することには、恐ろしく魅惑的な何かがある。こんなことは他では味わえない。自分の魂を何か優美な形態の中に投影する、そしてしばら

くの間そこに止まらせる。自分の知的な見解に情熱と若さの音楽が付加されてこだまして来る。自分の気分を、靈妙な液体か奇妙な香料であるかのように他者へもたらす。そこにこそ真の喜びがある。」(41) この音楽のイメージは、弓やヴァイオリンの性的な暗示を引き出すまでもなく、男性同性愛のエロスを仄めかしていることは明らかであろう。ドリアンへの愛を肖像画に描き込んだ画家バジルとは対照的に、ヘンリー卿にとってドリアンは一貫して音楽だった。最後の場面でヘンリー卿は素晴らしいタッチでピアノを弾くドリアンに感嘆して、「君は自分自身を音楽の調べと調和させた」(163) と囁く。さらに、ドリアンの友人、アラン・キャンベルと彼とを最初に結び付けたのは音楽だったとされている (127) し、キャンベルはヴァイオリンとピアノの名手だったのだが、彼が科学に没頭するようになると、つまりドリアンから気持ちが離れてくると、音楽を聴くのも演奏するのもいやになったとされる。

ヘンリー卿の妻も「良い音楽を恐れている」(47)、なぜならそれを聞くと「あまりにロマンチックな気分になる」からだと言っている。彼女はここでピアニストについて一見意味不明のことを話すが、それは音楽の秩序解体的な力について語っているのである。彼女はピアニストを崇拜しているのだが、それは彼らが皆異邦人だからだと言う。さらに「イングランド生まれのピアニストさえもしばらくすると異邦人になる」し、音楽は「芸術をコスモポリタンにする」と言う。つまり音楽は国家に帰属せず、その境界を超えるというのである。ヘンリー卿に軽んじられていたこの妻は、音楽のこのアナーキーな力のせいについにショパンの名手のピアニストと駆け落ちをして彼を出し抜く。後にマンモス公爵夫人が、「私たち女はこの耳で愛します。殿方が眼で愛するようにね」(149) と述べるように、これまで見てきた「耳で愛す」という男性同性愛の流儀はすでに女たちのものだった。女性は、ロゴスの支配する世界から排除され、より本能に近く原初的で混沌とした世界に帰属させられていたからである。言表し得ないものとしてやはりロゴスの世界から排除されていた男性同性愛者と女性とは等価なのだ。だから「耳で愛する」という女たちにとって音楽のこの力は大変危険である。結婚や家族という家父長制社会の根本をなす制度も音楽のこのデコンストラクティブな力にあっては一たまりもない。それにしてもショパンと言えば過激なナショナリストであるが、作品では登場人物たちがしばしばショパンを弾く。ショパンが自らの音楽に何を込めようが、彼はそのことで咎められることはないし、彼の生み出した旋律はその思想とは独立した「もう一つの混沌」を生み出す。しかし音楽はこの「混沌」ゆえに、ナショナリストたるショパンの音楽すらナショナリズム——

セクシュアリティに行使される規範的権力でもあった——を超越させることができるのである。

3. 視覚のモダニズムとモンスターの出現

これまでヘンリー卿と音楽との関わりを中心に見てきたが、この小説のもう一つの中心テーマである絵画は勿論、画家のバジルが体現している。そもそもヘンリー卿とバジルはドリアンにとって「おもしろい程の対照をなしていた」(28)。つまり音楽と絵画を象徴する対として存在している。本来、絵画とは「消えゆく一瞬」を永遠に画布の上に残そうという試みであることからして、ギリシャ的な「はかなさの美学」の背理である。だが肖像画はこの絵画の宿命を裏切っている。瞬間を固定し、過ぎゆく時間を表現しえないという絵画の特性をこの肖像画は免れているのである。ワイルドが指摘するまでもなく、絵画が時間の推移や運動を表現しえないという表象の限界を免れないということは人々の共通の認識だった。だがドリアン本人の魂の墮落を表し、刻々と変化するこの絵がその限界を超えているのは確かだ。そしてこの特徴が生じたのは、ドリアンが自分の魂を引き替えにしてもいいから絵画に描かれた永遠の美を自分のものになりたいという願いを口にしたためだと彼自身は思っている。だが、バジルがその絵に「最初は気づかなかったけど、突然明らかになった何か」(93)興味深いものが生じているのではないかと予見していたように、肖像画のこの変容にはバジルの欲望も絡んでいる。バジルが絵に描きこんでしまい、その後露見するのを恐れていた彼の秘密とはドリアンの秘密と呼応している。つまり絵がドリアンの魂を刻みつけることになるというこの変化は、バジルがその絵を描いた時、余りにドリアンの人格に影響されていた状態であったこと、ドリアンに対するバジルの情熱が描き込まれたことによって引き起こされているのである。そもそもこの肖像画は、表象としてはあり得ないほどにドリアンその人に似過ぎていた。それがこの悲劇の発端であった。あまりに似過ぎていて、モデルと絵姿とが入れ替わってしまうという肖像画、このような表象は松浦寿輝のイメージ論に従えば、もはや表象ではなく、イメージだということになる。松浦は、生理学者であり、また「動き」を写真上に表現しようと試みた連続写真、クロノフォトグラフィの創始者であるエティエンヌ・ジュール・マレーの仕事の辿りながら、この表象上の実験においてマレーが「表象」を崩壊させ、それに代わる「イメージ」を誕生させた瞬間を鮮やかに

描き出す。松浦によれば、「表象」とは、現象の本質を抽象化し定式化し、それによって「言語」に譬えられるような記号体系へと「翻訳」という操作なのであるが、写真のように「言語」への「翻訳」を媒介にせず、化学的に「焼き付ける」という操作によって「写された」ものは、もはや「表象」の枠からはみ出した「イメージ」なのだと言う。アリストテレス的なミメシスの原理による表象ならば、「自然な類似の印象を醸成するのに十分な程度に」(松浦, 116)似ていればよかったし、この程度の似かたの方が本当らしいものとして人間の目には認識される。一方、「イメージ」とは、モデルとの間の「類似」ならざる「相似」の強度によって「本物」を越えてしまった「写し」のこと」(松浦, 271)であり、あるいは「不自然なほどによく似通っているのを人を戸惑わさずにおかない図像」とも言える。マレーは、造形芸術家たちの頭を悩ませていた「運動」をどう表現するかという「表象」の限界地点に達し、この問題に固執したあまり、過剰なまでの同一性を帯びた、この「不実そのもののイメージ=似姿」の出現を許してしまったのだと言う。ついでに指摘すると、ヘンリー卿も妻の言う所では、ドリアンの写真を17, 8枚所持している。確かに時代は写真という新しいメディアの時代に突入していたのである。

そうすると、バジルが描いたドリアンの似姿とは、まさに過剰な同一性によって言語によっては「收拾のつかないほどに畸形的な肥大を遂げた情動的な諸力の束」(松浦, 278)というイメージの定義にまさに合致する。確かにあの肖像画は「不自然なほどによく似通っている」ために人々を惑わした。そしてその同一性の過剰は、ついに本物と似姿との転倒をも引き起こす。イメージとは言語をモデルとしては持ち得ない記号として定義され(松浦, 116)、また言語を媒介とせず、感覚に直接的に転写され、焼き付けられることによって生じるとされる。そこで、バジルがこの絵画に何を託したか思い出してみたい。バジルは言う、「君の人格は僕に異常なまでの影響を及ぼした。僕は君に魂も頭脳も能力も支配された。目には見えない理想の記憶が僕たち芸術家の脳裏にえも言われぬ夢のように付きまとって離れない、そんな理想があるんだが、君はその理想の可視的顕現(visible incarnation)になった」(93)。目には見えなかったものが突然視覚化される、こうした表現は他にもある。「ほの暗い森林地帯に住んでいて広野を歩いていても人の目には見えなかった物静かな精霊が、突然姿を現す」(42)。「なぜならそのような霊を求めていた人の魂には、ただそんな魂にのみさまざまな素晴らしいものが透視できる驚くべき視力が覚醒されたからである」。

コーエンは、この作品の中の「視覚」表象は、ワイルドがほかの手段では表象

し得ないもの——同性愛——を表現する土俵であると指摘する (Cohen, 1987, 806-7)。同性愛エロスは言語表象から排除されていたからである。上のバジルの言葉によっても、一切の言語表現を経由せずに、彼が男性同性愛をドリアンという形象に突然「視覚化」したことが確認できる。人の目には触れなかった理想であれ、精霊であれ、透明で眼に見えないものから突然視覚化されるのだ。男性同性愛はそれまで存在してはいたものの「言葉にできない」とされ、言語の表象の網目からはすり抜けてきた。そのようなものを表現するのに、ワイルドは言語を経由せずにいきなり視覚形象化した。それは当然の選択だっただろう。

たとえば、当時台頭しつつあった性科学は、同性愛をそれまでの悪徳という観念から解放すると称して、同性愛についての新しい理解と解釈を展開してこれに様々な名前を与えた。曰く、男性の身体に女性の魂が包まれたものであるというウルリッヒが提唱した“Uranian Love”、男性と女性という分類だけでは不十分であり、生来その中間に位置する一群の人々がいるとしてヒルシュフェルトが提唱した“the Third Sex”や“the Intermediate Type”、そして皮肉にもワイルドが英語圏でこの概念を最初に具現する人となってしまったカルトベニーの“homo-sexual”等々。かくして男性同性愛は様々な解釈と正当化の理論を伴って突然「可視化され」表象の網の目に取り込まれた。だが、いかに正当化のための言葉を尽くしても、これらの新しい同性愛解釈の理論も彼らを定義づけ、境界線で囲繞し、変質 (degeneration) や変異といった病理的・生物学的な範疇に取り込んだにすぎなかった。同性愛の解放を謳った言説も、結局更なる新しい種類の差別の創造に加担したのである。ワイルドが言葉による翻訳を介さないで同性愛を表象するという戦略を選んだこと背景にはこうした事態への苦い認識があったと思われる。バジルはドリアンに自分の秘密を言葉にして告白してから何か自分から大切なものが抜けていってしまったように思いこう述べる、「崇拜の感情を言葉にして表すべきではないのかもしれない」(95)。ドリアンにとってもいざ聞いてみると、それは拍子抜けするものだった。言葉にしてしまうことの何と白々しいことか。

だが、バジルの肖像画は秘密を秘密のままにしておくことはできなかった。作者がこの作品の序文で言うように「芸術を顕して芸術家を隠すことが芸術の目的だ」(17)とすると、芸術家の個人的崇拜を顕してしまっただけの肖像画は失敗作である。バジルにとって「自分を表現しすぎた」とは「芸術が自伝の一形式のように」(25)なってしまったということであるが、彼にとって本来芸術には「美的抽象的な感覚」がなければならなかった。この肖像画にこうした「抽象的」な美的普遍性が欠落しているのは、先に指摘したように普遍的な言語コードを媒介としてい

ない個々の美的「焼付け」だからである。中世の知識人たちの共通語であったラテン語は特権的な参照体系であり、これに則って操作をすれば必ず理解可能な定式に転換することができた (松浦, 110)。だが「写真」のような「写し」では、この抽象的な共通コードを経由していないがゆえに普遍性に通じる抽象性を共有できない。不自然なほどの「相似」としての「同一性」とは一つ一つの事例に個別にしか成立しないからだ。芸術は普遍的でなければならないとするバジルにとって期せずして出現を許してしまったイメージとは、言語コードという抽象的形式に回収できない化け物に他ならない。肖像画が時間の経過を表現するのはこれがイメージという化け物であるからだ。イメージは言葉では收拾がつかない過剰さを孕み、その過剰な同一性ゆえに主体を騙った上に自らが主体として畸形的に肥大し、ドリアンの魂の物語を語り始めるのである。

4. 視覚中心エコノミーの終焉と音楽の可能性

この肖像画は隠されるべき秘密を表面に露呈してしまった以上何としても人目を避けなければならない。そのせいかこれが置かれている屋根裏部屋は、階上にあるにしては不思議なほど湿度が多いし過去の遺物ばかりあり、まるで墓の内部のようだ。肖像画は唯一安全な場所である墓の中にしまいこまれた、ということは墓に葬られたのだ。肖像画がドリアンの魂を象徴しているとすれば、彼の魂＝内部は死んでいるということである。「芸術には魂があるが、人間にはない」(161)というヘンリー卿のパラドクスを彼と肖像画はこうして実現している。内部を否定された人間、それはもはや生き物ではない。生命の本質は内部にこそ宿る、これが近代科学を成立せしめたパラダイムであった。ドリアンは肖像画、つまり分身に魂を奪われ半ば死者として影のような生を生きる者になり果ててしまったのだ。死は生の領域にまで浸透し、彼の「肉体そのものにも死者の怪物じみた病の気が滲んでいた」(112)。この肖像画は近代的人間の内部＝魂の死を象徴していると解されるのである。

フーコーの有名な定式によれば、17～18世紀にかけての「古典主義の時代」においては、自然界のものは可視的構造の比較によって分類されていた。つまりある生物種はその表面に現れる「特徴」においてその種の本質が「表象」されると想定されていたのである。ところが、18世紀末、「特徴」は可視的なものの領域にあるのではなく、そのものの深部にある原理である「組織」に還元されるこ

とになり、生物はこれに基づいて分類されるようになる。つまり種の分類の根拠は表面にではなく「隠れたところにある本質的な機能を保障している器官」である「組織」になった。この深層の理解の根拠となるのが「生命」という概念である。なぜなら「もっとも重要な特徴が、もっとも隠されたものである」かもしれない生物の「組織」と「機能」を秩序づけていると思われるのは、呼吸や消化や血液循環といった我々の眼には触れない生命活動を描いて他には考えられなかったからである。一方、「生命」が生物学の対象として出現する以前の博物学の方法を特徴づけていたのは、内部への侵入の拒否であり、あくまでも表面に現れた「外観」の可視的特徴への執着であった。だから博物学的知においては近代的な意味の「生命」は存在せず、その前提にあるのは機械論的な「存在」の観念であった。

人々の視線が生物の表面から矛先を変え、その内部に隠れたものへと向かった先には「生命」が息づいていた。西欧の近代を画するこうしたエピソードの変容を視野に入れるならば、ワイルドがこの奇怪な肖像画とモンスターたる主人公に「内部」の否定という形で仕掛けていたものがこの近代的認識空間への挑戦だったことがわかる。「内部」を否定することは、「生命」を否定し、人間存在から主体性を奪い、単なるオートマトンに成り果てさせることなのである。そして確かにワイルドが描くのは、宝石や美術品などの蒐集に浮き身を糺し、それらに惑溺し、それらの品々と殆ど同じレベルに身を落とし、しかも大麻の誘惑を断ち切れずに阿片屈に足繁く通う中毒患者たる主人公である。彼はもはや自らの意志を行使して行動を律することのできない人間、主体性を持たずに麻薬や物神化された物に耽溺するオートマトンとしての人間に他ならないのである。

ドリアンのように「内部」を否定された表面の皮一枚だけの存在、魂と外観の乖離した存在は絵画を成立せしめる表象的秩序とは相容れない。画家とは、ものごとの内部に潜む秘密を表面から読み取ることのできる特別な眼力ゆえに、世界を描き瞬間を切り取るという特権を享受してきた人々である。だから画家の描く絵には、凡俗の人々が読み取ることのできない内部の秘密の真実が描きこまれていなくてはならない。そうでなければ、画家の描いた絵に一体何の価値があるのか。内部に潜む秘密を読み解く秘儀的視線を行使する画家は近代における全知全能の語り手でもある。初期の推理小説—バルザック、コリンズ、ドイル等—の語り手たちは皆当時の画家も顔負けの観相学者たちだ（現に画家であることも多い）。彼らの末裔であるバジルは言う、「罪とは人の顔に自ずと現れるものだ。それは隠すことはできない。人はよく秘密の悪徳ということをいうが、そんなもの

はないんだ。もし墮落した人間が悪徳に耽つていとしたら、それは彼の口の線のやうのたるみ、手の恰好にさえ現れるんだよ」（117）。画家のこの言葉こそ、作者が何としても打倒しなくてはならなかった視覚中心主義のマニフェストである。「内部」に隠された本質や真理を解説しなければならないという強迫観念に取り憑かれるようになって以来、表面にある徴もすべて解説されるべき隠れた意味を持つようになった。バジルは人々のそうした視線、「表面的で突き刺すような眼」、「顕微鏡のような眼差し」（25）に自分を晒したくないと言っていたが、他方絵の対象に対してはその同じ眼差しを投げかける。つまり画家とはそうした眼差しの一方的な主体の立場だけを許されていたという意味で特権的な人々だったのだ。

小説においても同じように隠された真理・真実が作品の深層にあるとされ、その作者の隠された内面—それこそ読むに値するもの—を読みこもうとする「兆候論的読解」という批評的態度が19世紀末に展開されたことが指摘されている（White, 30-54）。時代を代表するこうした読み手の旗手はかのマックス・ノルダウであった。彼は文学作品に作者が込めた真のメッセージを読み取るよりも、作者の無意識の心性や病の兆候を小説に読み取ることに関心したその著、*Degeneration*（英訳：1895）の中でワイルドにエゴ・マニアという診断を下しているが、同年のワイルド裁判において弁護士カーソンが法廷で展開したのも作品に作者の性倒錯の病の兆候を読み取ろうという正にこの読解手法だった。実は、この種の眼差しの究極の対象が向かう先は個人のセクシュアリティだった。これこそ最も内奥の秘密であるがゆえに個人の真の自己を語るることのできる特別な真理と結び付けられていた。だからこの視線は性的倒錯者に向けられるときに最も威力を発揮したのだ（Jay, 193）。倒錯者と目された人間は「頭蓋骨の大きさを測り、顔面の骨格を研究し、解剖学的特性を検査して、そこに性的墮落の可能な徴を見つけ出そうと」（フーコー、1986年、42）された。なぜなら性的欲望とは「彼の顔や体に恥ずかし気もなく書き込まれている」「あらゆる機会に自らを露呈してしまう一つの秘密なのだから」（フーコー、55）。バジルがこの視覚中心主義イデオロギーを代弁する以上、作者に殺されるのは必定だった。

一方、音楽に比せられているヘンリー卿はどこまでもこの表象体系を否定する。ドリアンの魂の墮落が外観に影響を与えると信じようとするバジルと違って、彼は最後までドリアンが変わっていないと言い続ける。変わったことを認識はしているが、外見がすべてであるヘンリー卿にとってはドリアンは「変わっていない」。「もちろん君は変わったさ、でも外見は変わってないよ」（162）。そもそ

も「人を外見で判断しないのは浅薄な人間だけだ」(32)、と言い放つ程ヘンリー卿は見えるものだけに価値を置こうとする人だ。「世界の真の秘密は見えるものであって、見えないものではない」という主張は、内部に引きこもっていた秘密を表面に取り戻しながらもその可視性において秘密であり続けるという、新しい表象のあり方の提起と解釈される。視覚を絶対的優位に立たせた近代の表象システムは聴覚、嗅覚、触覚などの感覚を視覚の下位に位置づけてきた。ワイルドはこの蔑ろにされていた感覚の中でも聴覚の復権を目指し、音楽の力を借りてこの表象システムの革新を試みたのだ。音楽は同性愛を自由に表現できる。それぞれ完全に形式と内容を一致させて表現しても何の咎めもない。音楽は視覚中心の表象秩序に関わりを持たず完全にそこから自由であるから、秘密を秘密のままにしていられるのだ。

とはいえ、それは音楽そのものではない。「低い、音楽のような声で」囁かれた「言葉」(29)なのだ。「何と明確で鮮明かつ残酷な言葉！そこから逃れることはできないのに、それでいて言葉には名状しがたい不思議な魅力がある」(30)。ものをリアルかつ明晰に定義し、限定しながらも、音楽の可能性をも秘めている言葉。これこそがワイルドが、unspeakableな男性同性愛のテーマを、敢えて言葉によって表現するという困難な戦いの武器としたものだった。秘密を内部に沈潜させるのではなく表面に浮上させる。そうすれば内部を、つまり魂の秘密を読み解こうとする視線(=権力)をかわすことができる。しかも尚、表面において秘密は秘密であり続ける。それは言葉が音楽の状態に限りなく近づいたときに初めて到達し得る、言語表象の一つの極致である。ワイルドの言葉は「絶えず音楽の状態に憧れ」ているのである。

註

*本稿におけるワイルド作品からの引用は以下の版に拠り、()内にページ数のみを表記する。

Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde* (London: Collins, 1966: 1989).

- (1) ワイルドのこの戦略は、Dollimoreが言う“transgressive aesthetic”の一環として理解できる。
- (2) ドーリア民族のバイテラスティアの慣行については以下を参照。Edward Carpenter, *Intermediate Types among Primitive Folk*, London and Manchester, 1914.
- (3) この主体性の消失をこのように同性愛エロスの自己と他者とが一体となった合一状

態に由来する比喩であるとするのはアレンの解釈である(Allen, 119-20)。

(4) エディプスコンプレックスのこの解釈についてはドリモア前掲書、195-6頁を参照。

引用文献

- Allen, Dennis W. *Sexuality in Victorian Fiction*. Norman and London: Univ. of Oklahoma Press, 1993.
- Cohen, Ed. *Talk on the Wilde Side, Toward a Genealogy of a Discourse on Male Sexualities*. New York & London: Routledge, 1993.
- . “Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation.” *PMLA* 102: 801-13, 1987.
- Dollimore, Jonathan. *Sexual Dissidence, Augustine to Wilde, Freud to Foucault*. Oxford: Clarendon Press, 1991.
- Hocquenghem, Guy. *Homosexual Desire* [1972], trans. Daniella Dangoor, with preface by Jeffrey Weeks. London: Allison & Busby, 1978.
- Jay, Martin. “In the Empire of the Gaze: Foucault and the Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought.” *Foucault: A Critical Reader*. Ed. David Couzeus Hoy. Oxford: Blackwell, 1986.
- Pater, Walter. *The Renaissance* [1873]. London: Macmillan and Co., 1922.
- Symonds, John Addington. *Studies in Sexual Inversion* [1897]. New York: Bell Pub. Com., 1984.
- White, Allon. *The Uses of Obscurity, The Fiction of Early Modernism*. London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1981.
- Foucault, Michel. *Les Mots et les Choses* [1966]. Paris: Editions Gallimard. ミシェル・フーコー『言葉と物—人文科学の考古学』渡辺一民・佐々木明訳、新潮社、1974年。
- . *La Volonté de Savoir, Volume 1 de Histoire de la Sexualité* [1976]. Paris: Editions Gallimard. ミシェル・フーコー『性の歴史 I 知への意思』渡辺守章訳、新潮社、1986年。
- 松浦寿輝『表象と倒錯 エティエンヌ・ジュール・マレー』筑摩書房、2001年。

[本稿は平成14年度(～17年度)から交付を受けている科学研究費補助金による研究成果の一部である。]