

E・A・ポウの『アッシャー家の崩壊』 の風景をめぐって

前 田 礼 子

構成や技巧など、文体的な方向からは、「『アッシャー家の崩壊』その大気と影について」という表題で、すでに述べたことがあった。^{注1} そういった外側の文体的な表現の背後にある、この作品における作者の意図や思想は何かということを問うのが、ここでの目的である。

『アッシャー家』が象徴的な作品であると解釈してしまうのは、簡単で好都合である。象徴的だときめつけてしまい、それだけで事たれりとするなら、便宜的すぎるだろう。アメリカの作品は、どれも概して象徴的であるのは事実である。そして現代の文学風潮が、どちらかといえば、リアリズムよりも象徴的作風に傾いているのは事実である。しかし、作品を解釈するのに、悪の象徴である、退廃の象徴である、といて、象徴というレッテルをはりつけるだけでは、そこからなんの解釈もでてこないで、いぜんとして意味不明のばあいが多いのではないだろうか。

『アッシャー家』の作者のほんとうの意図は何かということについては、いろいろ語られてきたにもかかわらず、やはり、わからないというのがほんとうのところと思われる。大気や影といった視覚化することのむつかしいイメージがもちいられているために、解釈が困難になっているのはたしかである。

Darrel Abel の ‘A Key to the House of Usher’^{注2} などは、説得力のある解釈のようである。彼は、『アッシャー家』を Life-Reason と Death-Madness の対応とみなしているのである。あとは、D. H. Lawrence^{注3} の Incest Motif や L. H. Kendall Jr.^{注4} などによる Vampire Motif と、E. H. Davidson^{注5} や C. Feidelson Jr.^{注6} などによる寓話や象徴とみなす解釈がある。M. Bonaparte の精神分析的方法は、解釈の一つのパターンとして一時期広く用いられた方法であるけれども、やはり危険度の高いものといわざるをえない。ほかには、P. F. Quinn^{注7} による二重性 (Double) の指摘、C. Brooks や R. P. Warren による a sense of horror や a sense of nightmare の指摘がある。しかし、下の引用のように、Brooks や Warren は、『アッシャー家』を高く評価していない。

The story lacks tragic quality. . . the story lacks even pathos—that is, a feeling of pity, as for the misfortune of a weak person, or the death of a child. To sum up, Poe has narrowed the fate of his protagonist from a universal thing into something special and even peculiar, and he has played up the sense of gloom and monstrous derangement so heavily that free will and rational decision hardly exist in the nightmare world which he describes. The horror is relatively meaningless—it is generated for its own sake; and one is inclined to feel that Poe’s own interest in the story was a morbid interest.^{注8}

悲劇の性質を欠いていること、子供の死などにたいして感じられる悲哀の感情すら感じられぬこと、主人公が特殊な問題にかかわって、普遍的なテーマに関知しないこと、が作品の幅を狭くしている、と述べている。自由意志や理性的決断の存在しない悪夢の世界のことであるから、そのような恐怖には意味がなく、ポウは自分自身の病的な関心を述べているにすぎない、と Brooks や Warren は述べている。概して、『アッシャー家』の評価は、以上のようなものが多く、どちらかといえば、嫌悪の情をもって見られている。

しかし、また、今引用した「自由意志や理性的決断の存在しない悪夢の世界の恐怖」という解釈は、ポウが真に意図したところでもあった(後述)。自分自身の病的な関心という意味ではなくて、もっと客観的な意味においてである。結論からさきに云うと、この物語の主題は、その特殊な自然観にあると思われる。汎神論的な自然崇拜説から類推できる自然のもつもう一つの側面を、ポウは理論として提示しているのではないだろうか。どういう理由によるかといえば、ポウは、『アルンハイムの地所』(‘The Domain of Arnheim’) と『庭園』(‘The Landscape Garden’) の中で、自然の風景について論じており、その内容からおしはかることができるように思われるのである。そこに描かれている風景と『アッシャー家』の風景とは正反対の極端であるけれども、『アルンハイムの地所』や『庭園』の風景論から導かれる帰結の表と裏のように思われるのである。

その風景論は一つの仮定にもとづいている。それはつぎのような仮定である。

Mr. Ellison did much toward solving what has always seemed to me an enigma: —I mean the fact (which none but the ignorant dispute) that no such combination of scenery exists in nature as the painter of genius may produce. No such paradises are to be found in reality ...

— ‘The Domain of Arnheim’ —

「(ポウにとって) これまでいつも謎のように思われてきたことだが、天才画家が描くような完全な風景の組み合わせは、自然には実在しない。絵に描いたような楽園は現実には存在しないのだ」というのである。

In the most enchanting natural landscapes there will always be found a defect or an excess—many excesses and defects. While the component parts may defy, individually, the highest skill of the artist, the arrangement of these parts will always be susceptible of improvement. In short, no position can be attained on the wide surface of the *natural* (earth), from which an artistical eye, looking steadily, will not find matter of offence in what is termed the ‘composition’ of the landscape.

— ditto —

また「どんなに魅惑的な自然の風景でも、いつもなにか足りないものと余分なものが見出される。それも一つ二つでなく数多くあるのだ。全体を構成する部分部分は、それだけではどんなすぐれた画家の技倆も及ばないものであっても、各部分の配置においては、かならず改善の余地があるのである。要するに、芸術家の眼で見れば、いわゆる自然の風景の構図において、なにか目ざわりなものが見られないような、そういう眺めは、広い地球上にもけっして見あたらない」ということである。

And yet how unintelligible is this! In all other matters we are justly instructed to regard nature as supreme. With her details we shrink from competition. Who shall presume to imitate the colors of tulip, or to improve the proportions of the lily of

the valley? The criticism which says, of sculpture or portraiture that here nature is to be exalted or idealized rather than imitated, is in error. No pictorial or sculptural combinations of points of human loveliness do more than approach the living and breathing beauty. In landscape alone is the principle of the critic true; and having felt its truth here, it is but the headlong spirit of generalization which has led him to pronounce it true throughout all the domains of art.

— ditto —

「しかしこれはなんと不可解なことだろう。他の点ではすべて、われわれは自然を最高のものとみなすよう教育されており、それは正しいことである。自然の細部に関しは、われわれはとても太刀打ちなどできない。チューリップの色彩を模倣しようとしたり、谷間の百合のりんかくを改善しようとするものがあるだろうか。彫刻や肖像において自然は模倣するよりむしろ高められ理想化されねばならない、と批評家は云うが、これはまちがいである。絵画や彫刻は、人体の血の通った生きた美しさには及ばない。自然が高められ理想化されねばならないのは、ただ風景においてのみであって、すべて芸術の領域にこの原理があてはまるなどと云うのは性急な概括である。」自然は至高であるとする汎神論的自然観には疑問の余地がある、かならずしも自然は至高とはかぎらぬ、自然は改善の余地がある、といっている。このあたり進化論を思わせるものがある。さらに続けて、

I repeat that in landscape arrangements alone is the physical nature susceptible of exaltation, and that, therefore her susceptibility of improvement at this one point, was a mystery I had been unable to solve. My own thoughts on the subject had rested in the idea that the primitive intention of nature would have so arranged the earth's surface as to have fulfilled at all points man's sense of perfection in the beautiful, the sublime, or the picturesque; but that this primitive intention had been frustrated by the known geological disturbances—disturbances of form and color-grouping. In the correction or allaying of which lies the soul of art. The force of this idea was much weakened, however, by the necessity which it involved of considering the disturbances abnormal and unadapted to any purpose. It was Ellison who suggested that they were prognostic of *death*. He thus explained:—Admit the earthly immortality of man to have been the first intention. We have then the primitive arrangement of the earth's surface adapted to his blissful estate, as not existed but designed. The disturbances were the preparations for his subsequently conceived deathful condition.

— ditto —

「繰り返して云えば、風景の配置においてのみ、自然界はよりすぐれたものに高め得る余地が残されているのである。自然がただこの場合のみ改善の余地があるということは、つねづね私にとって解決不可能な謎であった。この問題についての私の従来の考えは、つぎのようなものであった—自然が本来意図したのは、美しさ、崇高さ、壮麗さなどに関して、人間があらゆる点で完全と感ずるようなものを実現するようこの地球の表面を設計するはずだった、ところが、この本来の意図は周知の地質変動によって挫折させられてしまった—この形態や色彩配合の混乱を訂正したり、和らげたりするのが芸術の精神である。しかしながら、こういう考え方は、地質変動が異常な、不適切なものと当然考えね

ばならなくなるので、説得力にとぼしい。ところがそういう変動は、人間の死を予兆するものではないか、人間はそもそもこの地上で不老不滅であるのが、自然の最初の意図であると仮定しよう。そうすると、人間の至福の状態にふさわしいようにこの地上は設計されていたことになる。ただし、設計されただけで、実在はしなかったが。そうすると地上の変動と混乱は、そのため人間が死に至る状況を準備するために（神によって）考え出されたものということになる。」こういう自然観は、一つには聖書から来た神学的な考え方によるものであり、また一つには、進化論的科学思想によるものである。

神学的根拠は、いうまでもなく、「創世記」第一章第3節による。この説明には、現代アメリカの社会学と心理学の重要な学者の一人である E. Fromm (1900—) の説明が適切と思われるので、それを借りることにする。すなわち、

The full significance of this idea can be understood by only in the context of the Biblical philosophy of the relationship between man and nature. Before Adams' "fall"—that is, before man had reason—he lived in complete harmony with nature; the first act of disobedience, which is also the beginning of human freedom, "opens his eyes," he knows how to judge good and evil, he has become aware of himself and of his fellows, the same and yet unique, tied together by bonds of love and yet alone. Human history has begun. He is cursed by God for his disobedience. What is the curse? Enmity and struggle are proclaimed between man and animals ("And I will put enmity between thee [the serpent] and the woman, and between thy seed and her seed; it shall bruise thy head and thou shalt bruise his heel"), between man and the soil ("cursed is the ground for thy sake; in sorrow shalt thou eat of it all the days of thy life; thorns also and thistles shall it bring forth to thee; and thou shalt eat herb of the field; in the sweat of thy face shalt thou eat bread, till thou return unto ground"), between man and woman ("and thy desire shall be to thy husband and he shall rule over thee"), between woman and her own natural function ("in sorrow thou shalt bring forth children"). The original, pre-individualist harmony was replaced by conflict and struggle. 注9

「この概念の真意は、人間と自然との神学的関係について、聖書原典に拠ってはじめて理解できる。アダムの墮落以前、いかえると、人間が理性をもつようになる以前には、人間は自然と完全に調和して生きていた。人間の自由のはじまりとなった最初の不服従行為によって人は開眼することになった。そのため人は善悪を判別し、自分と同じ姿をしている仲間と愛のきずなで結ばれてはいるが、やはり孤独である己れ自身を認識するようになった。人間の歴史が始ったのである。人は、おのれの不服従行為のために、神に呪われる。呪いとは何か。敵意と斗争が人と動物のあいだにおかれる（「われは汝蛇と女とのあいだに、又汝の子孫と女の子孫とのあいだに恨みをおかん、それは汝の頭を砕き、汝は人のかかとを砕くだろう」）、人と土とのあいだにもうらみがおかれる（「土地は、汝のゆえにのろわれてしまった。あなたは、一生、苦しんで食を得なければならない。土地は、汝のために、いばらとあざみを生じさせ、あなたは、野の草を食べなければならない。汝は、ついに土に帰るまで、顔に汗を流して糧を得なければならない）さらに、女性と女性本来の自然の機能とのあいだに恨みがおかれる（汝は苦しんで子を産まなければならない）。罪以前の本来そなわっていた個人間の調和は、衝突と斗争におきかえられてしまった。」この

調和が破壊された状態というのは、飛躍にすぎるかもしれないが、『アッシャー家』の中で‘discordant harmony’といわれている状態でもあって、弦の狂った状態の楽器にたとえられている。ロデリック自身も、「風に触れなばとく鳴りひびかん、われは吊るされたる琴なり」と、大気の影響を敏感に受ける Æolus のハーブにたとえられて、『アッシャー家』では、ことさらに調和の崩壊が強張されている。ロデリックを死に追いやる自然の風物というのは、どうも原罪による楽園の喪失と関係があるらしい。『アッシャー家』以外の作品で、ポウは、自然の風景をめで、楽園におもいをはせているが、これはやはり、楽園の喪失と復活の対比を同時に冥想しているのであろう。

人も知る地質変動は、人間の原罪の結果神によって用意された人間を死に追いやるための準備であり、人は自然との不和斗争を運命づけられた、という神学的発想にたいして、ポウはそれを証明するに足ると思われる一つの事実が気がつく。自然の風景の配置は完全なものではない。自然は至高とはかぎらぬ、改善の余地がある、自然はもっと高い状態へ進化発展していく可能性をのこしているのではないか、という疑念を彼はもつ。自然の風景の配置は現在まだ未完成で、あるばあいには、配列がひじょうに邪悪(?)であるために、生命の要素 (animal magnetism のようなものを仮にこう呼ぶことにする) を発揮させる働きをしないで、それをゆがませ死に至らしめるような邪悪な霊気というか影響力を漂よわせていることがあるかもしれないという仮定をポウがしたのではないかと思われるのである。その実験が『アッシャー家』ではないかと思われるのである。そういった客観的なさめた意図があって、ポウはこの作品を創作したのではないだろうか。だから、さきに上げた Brooks と Warren の批評のような、なかば的はずれのなかば無意識のうちに当をえた批評がこの作品の批評の大半であるというのは、ポウの風景論を見すごしているためではないだろうか。読む者に悪夢のような憂うつな情を与えることも、そういった邪悪の霊気の間接的な感染力の証明だとポウはいうかもしれない。

天然の風景には、なにか人間を死に至らしめる霊気を発散するようなメカニズムが神によってしかけられているという仮定から出発して、どうもその仕組みは風景の配列の仕方にあるのではないだろうか、とポウはさらにつぎの仮定へと入っていく。自然には邪悪な配列というものがあって、それがなんらかの偶然で、たとえば水に映った姿など、二つ重なったばあい、その有毒な作用も2倍になって強く人間に働きかけることがありうるのではないだろうか、とポウは考えたのだろう。

また、天地自然の森羅万象には、太古から人間が想像してきたアニミズムのように、なにか生命現象が、有機物、無機物を問わず、存在するかもしれないとポウは想像しているのではないだろうか。天地すべて有情であって、無機質もまたそうである。などなど、ポウはつぎのようにのべている。以下ポウからの引用をつないでいくと、おのずから、一つの解答が導き出されてくる。

What was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher? It was a mystery all insoluble nor could I grapple with the shadowy fancies that crowded upon me as I pondered. I was forced to fall back upon the unsatisfactory conclusion, that while, beyond doubt, there *are* combinations of very simple natural objects which have thus affecting us, still the analysis of this power lies among considerations beyond our depth. It was possible, I reflected, that a mere different arrangement of the particulars of the scene, of the details of the picture, would be

sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression,

— ‘The House of Usher’ —

「いったい何であろうか、アッシャー邸をうち眺めるうち、こんなにも私の氣力をくじいてしまったのは。それは解きたい謎であり、また、おもいにふける私にうかぶさまざまな空想を解くことも私にはできない。この世には、ごく単純な自然の物体の組合せでありながら、こんなにもわれわれの感情に影響を及ぼすものがあるのだ。その力を分析するには力が及ばない。この風景の細部を、この一幅の絵の細部を、ほんのわずか配列をかえるだけで、悲しい印象を与える力を減じ、ないしは消し去るのではないだろうか。」（『アッシャー家』）

このようなポウの卒直な疑問は、今までのところ、薬物中毒患者の幻想的綺想であると考えられて、またはたんに、雰囲気描写の技巧家であるといわれて、見過ごされてきた点ではないかと思う。

「人間は土には魂などないというが、ただそれは魂の活動は目に見えないという理由だけから言っているにすぎない。」（『妖精の島』）それはなぜかというと、

... for there may be an infinity of matter to fill it (space). And since we see clearly that the endowment of matter with vitality is a principle—indeed as far as our judgements extend, the *leading* principle in the operations of Deity—it is scarcely logical to imagine it confined to the regions of the minute. Where we daily trace it, and not extending to those of the august. As we find cycle within cycle without end—yet all revolving around one far distant centre which is the Godhead, may we not analogically suppose, in the same manner, life within life, the less within the greater, and all within the Spirit Divine? In short, we are madly erring, through self-esteem, in believing man, in either his temporal or future destinies, to be of more moment in the universe than that vast “clod of the valley” which he tills and contemns, and to which he denies a soul for no mere profound reason than that he does not behold it in operation.

— ‘The Island of the Fay’ —

「物質に生命を賦与するのが神の働きにおける一つの原理—われわれの判断の及ぶかぎりでは、その指導原理なのだから、この原理がわれわれが日常認めるちっぽけな物の領域のみに限られて、荘厳な物の領域には及ばないとするのは、筋の通らない話である。軌道の中にまた軌道と、際限はないものの、しかし、すべては神にほかならぬはるか遠くの一中心のまわりを回転するのだから、同様にしてわれわれは、生命の中に生命を、より偉大なものの中に卑小なものを、そしてすべてはみな聖なる精神の中にふくまれると類推的に想像できないだろうか。要するにわれわれは自惚れから途方もない誤りをおかして、この宇宙において、人間の現世ならびに来世の運命は、われわれが耕しかつ軽蔑する広大な「谷間の土」などより重要なのだと信じこむ。人間は土には魂などないというが、ただそれは魂の活動は目に見えないという理由だけから云っているにすぎない。」ポウのこうした想像は、これまであまりにも綺想であり、非合理であると考えられて、ポウが低く評価される一つの理由となっていた。ポウ自身もそのことには気がついていて、ひかえめに詩的の比喩として提示するにすぎなかったが、おそらく本心は、比喩ではなくて事実かもしれないと思っていたらしいふしがある。

These fancies, and such as these, have always given to my meditations among the mountains and the forests, by the rivers and the ocean, a tinge of what the every-day world would not fail to term the fantastic.

— 'The Island of the Fay' —

「こういう想像、これに似た想像が、山や森や川や海のほりでの私の冥想に、俗世間からはかならず気がいじみたとでもいわれそうな趣きをいつも添えるのであった。」

土塊にもたんなる物質にも魂があるかもしれないと仮定するのは、人間の太古以来のアニミズムの発想である。日本の古典にも伝えている。

夜は火^ほ弁^べなす光^{かがく}く神^{いわ}あり、石^いね・木^こ立^{だち}・青^あ水^お沫^{みな}も事^{こと}問^といて…

— 出雲国造神賀詞（いづものくにのみやつこのかむよごと） —

石も木も水も森羅万象みな生命があり、人間のように感覚をもって言葉すらささやきかわしているのだとポウもまた云いたかった。ポウが宇宙の万物に霊的存在を感じたのは、未開人と同じ次元の意識からではなく、理神論の洗礼を受けたうえで、ポウもまた詩人の直感によって物質の生命現象を感じとっていた。物質もまた有情であると。このことについてまた、『妖精の島』の中でポウはこんなふうにいっている。

I love, indeed, to regard the dark valleys, and the grey rocks, and the waters that silently smile, and the forests that sigh in uneasy slumbers, and the proud watchful mountains that look down upon all—I love to regard these as themselves but the colossal members of one vast animate and sentient whole—a whole whose form (that of the sphere) is the most perfect and most inclusive of all; whose path is among associate planets; whose meek handmaiden is the moon; whose mediate sovereign is the sun; whose life is eternity; whose thought is that of a God; whose cognizance of ourselves is akin with our own cognizance of the *animalculæ* which infest the brain—a being which we, in consequence, regard as purely inanimate and material, much in the same manner as these *animalculæ* must thus regard us.

— 'The Island of the Fay' —

「暗い谷、灰色の岩、静かにほほえむ川や海、途だえがちの眠りにため息をつく森、眼を光らせてすべてを見おろす誇らかな山々—私はこれらのものそれ自体が、生命あり感覚ある一つの茫洋たる統一体のそれぞれ巨大な器官にすぎたいと思いたい。茫洋たる統一体といったが、その姿（すなわち、球体）はもっとも完全でもっとも包括的である。その軌道は仲間の遊星の間を走っている。その従順な侍女は月で、中間的な主君は太陽である。その生命は永劫であり、その思考は神のそれであり、その楽しみは知識であり、その運命は無窮の中に没する。われわれにたいするその認識は、脳髄に巣喰う極微動物にたいするわれわれ自身の認識と性質を等しくする。したがって、そういう極微動物がわれわれをかならずそう見なしているにちがいないと同様に、われわれもまたこの統一体をまったく生命なき物質的な存在と見なしているのである。」宇宙は生命ある一つの統一体であるとみなすことから出発して、ポウは彼独自の宇宙論・物質論を展開していく。そのことについてはまた稿を改めることにする。

つぎに、原罪によって必然的に自然もまた人間とともに墮落させられたという悲観的な自然観にたいしてポウはどのような和解を導き出したのだろうか。神が人間に失樂園を宣告し

たとき、神はすでに未来に復樂園を準備してあったはずである。人間がなんらかのかたちで進化して、たとえば、困苦の末にか、またはてっとりばやく、神人合一のような天才によるかによって復樂園はかならず可能であると当然考えられる。神は恩寵そのものであり、人間の墮落はいわゆる、「幸運なる墮落」のはずである。失墜から挽回へ、また低次元から高次元へ登っていくことは、墮落以来人間の宿命となった。いや人間にかぎらず進化は万物の自然法則である。人間をとりまく自然の風景もまた低い状態から進化発展していくべきものなのだ。そう想像できるもっとも劣悪の状態の一つが『アッシャー家』のような風景かもしれない、とポウは思った。自然が進化させられる、そのばあい、自然は人間とのかかわりによって墮落したのだから、その進化もまた人間とのかかわりによってなせられるのだ、とひじょうに人間中心的神学上の根拠をもとにして、ポウは類推する。『アッシャー家』のような風景も配置をかえれば改善できる、風景が人間を不幸へ導くのではなく、至福へと人を導くよう変容させうる、超人的な人工によって自然は修正できる、失われた樂園は奪取できる、とポウはその庭園論の中で述べている。この意味では、ポウは進歩を信じた楽観論者だといえるかもしれない。自然と一体になることを願った東洋的な庭園観とは大きな違いが感じられる。W. H. オーデンが『オリヴァー・ツイスト』と『ハックルベリー』を比較して、アメリカ人の自然観では、自然は斗争して征服すべき対象である、と述べている。それにたいしてイギリス人は自然を敵対者とみていない、と評していたことがあった。ポウ自身もかならずしも自然は敵対すべきものと一方的にきめつけているわけではない。『ジュリアス・ロドマン氏の日誌』や『妖精の島』では、未踏の風景の美に驚嘆している。一つの現象が同時に正反対の二つの働きすることはごくありふれた自然現象である。火や風や水は生命を生かす作用もすればそれを殺す作用もあるのだから。ポウも自然のもつ両極作用については書いている。『アッシャー家』と『妖精の島』は、それぞれ人工の手の加わらない正と負の両極の自然なのだから。それにたいして、「人工によって修正された中間的な第二の自然ともいうべきもの」が、『庭園』、『アルンハイムの地所』、『ランダー山荘』である。『アッシャー家』との対比については後述する。ポウの風景論は、『庭園』とその後『庭園』に手を加えた『アルンハイムの地所』でこんなふうのべている。

A mixture of pure art in a garden scene adds to it a great beauty. This is just; as also is the reference to the sense of human interest. The principle expressed is incontrovertible—but there *may* be something beyond it. There may be an object in keeping with the principle—an object unattainable by the means ordinarily possessed by individuals, yet which, if attained, would lend a charm to the landscape-garden far surpassing that which a sense of merely human interest could bestow.

— ‘The Domain of Arnheim’ —

「風景に純然たる人工を織りまぜると美観が増す。このことは正しい。人間のかかわりという意味に関連して述べてあることも当をえている。表明されている原理は反論の余地がない。しかしそれでも、なにかそれ以上のものがありうるのではないか。この原則と一致するようななにかあるもの—普通の個人が所有するような手段では達成できないが、もしいったん達成できると、たんに人間的な興味がもたらすものよりはるかに大きな魅力を風景に添えるようなものがなにかあるかもしれない。」ポウのばあい、自然の風景は改善の余地があるとはいっても、長い自然進化による淘汰をまつのではなく、なにか人間的配

慮の介在によって、それもきわめて高い天分かまたはなにか靈的なものの介在によって、風景の美観は、突然変異的に高められることができるのではないかと示唆している。ゲーテなどもすでに当時、植物や動物になにか文明と呼ぶことのできるようなものが存在するようだ、といて、進化の概念に気がついていた。^{注10} ポウは云っている。

A poet, having very unusual pecuniary resources, might, while retaining the necessary idea of art, or culture, or, as of interest, so imbue his designs at once with extent and novelty of beauty, as to convey the sentiment of spiritual intereference. It will be seen that, in bringing about such result, he secures all the advantages of interest or *design*, while relieving his work of the harshness or technicality of the worldly *art*.

— ditto —

「たとえば、なみはずれた資産にめぐまれた詩人が、しかもなおかつ芸術とか教養とか、また興味などに関して必要な感覚をそなえているなら、なにか靈的な力が働いているのだという印象を与えるほど、幅の広い、新奇の美をその設計に与えるかもしれない。こういう成果を実現したとき、興味とか設計などの利点はすべて保持しながら、同時に、その作品には、通俗的な人工のもつ不自然さや技巧が目立つということはない。」月並ではないなにか超人的な靈力が働くと、新しい風景の美を創造できるかもしれないといてる。つづけてポウは云う。

In the most rugged of wildernesses—in the most savage of the scenes of pure nature—there is apparent the *art* of a creator; yet this art is apparent to reflection only; in no respect has it the obvious force of a feeling. Now let us suppose this sense of the almighty design *to be one step depressed*—to be brought into something like harmony or consistency with the the sense of human art—to form an intermedium between the two:—let us imagine, for example, a landscape whose combined vastness and definitiveness—whose united beauty, magnificence, and *strangeness*, shall convey the idea of care, or culture, or superintendence, on the part of beings superior, yet akin to harmony—then the sentiment of *interest* is preserved, while the art interolved is made to assume the air of an intermediate or secondary nature—a nature which is not God, nor an emanation from God, but which still is nature in the sense of the handiwork of the angels that hover between man and God.

— ditto —

「この上なく荒々しい荒野にも一なんら人工を交えない、野趣そのままの景色にも一造物主の巧みの跡は明らかに認められる。しかしこの造物主の跡は、深く省察する者にのみ明らかにされる。感情的に強くはっきりと訴えかけたりはしない。ところで、この全能の神の設計という観念を一段引き下げて一人間の技巧という観念と調和し一致するようなものにまで引きおろして一神と人間の間的なものが生れたとする。たとえばある風景があって、それが広大にしてかつ限界性を有し、美と壮大さと目新しさを兼ね備えていて、それが人間とは深くつながりながらやはり一段上の、何か超人間的存在の配慮や育成や管理というものを連想させるとするならば、そのばあい、人間的興味の感じは失われないでいて、しかもそこに見られる人工は、中間的な第二の自然という印象を与えることになるだろう。すなわち、それは神でもなければ神から生じたものでもなく、人間と神の中間を往

来する天使のなせる業という意味で、やはり一種の自然と呼ぶことのできるべきものである。」これがポウの結論である。中間的第二の自然、これこそ自然改造による積極的な新しい楽園創造にはかならない。しかし罪ある凡々の人間はこれを創造することができない。神と人間とをつなぐ霊的な存在の介在なしにはおこりえない。ポウが天使と名づけているところの空中の浮遊霊の助けがなければなしえない。ということは、ポウはいわゆる無神論者ではない。霊の存在を神学的比喻としてではなくリアルなものとして受けとめていたのだろうか。天才は神と人間との中間的存在である精霊からのものであるというのだから。神学の教義を物質の働きにあてはめようとするのは古くからあった。錬金術は、道士が心身ともに高潔にたもち、神と波長を合せて靈感（精霊）の働きによって、卑金属を貴金属に進化させる新しい化合の方法を得ようとしたのであった。人間中心的な神学の応用は宗教のもつ裏面的側面でもあって、ややもすると逸脱して迷信やドグマにおちいりがちである。『アッシャー家』や『ライジーア』なども神学的な根拠からの逸脱のようなところがあって、グロテスクな不快さを与えているのを否定できない。しかしまた、化学が錬金術などのような前近代ないかがわしいものから発達したのだと知るとき、ポウのような逸脱的想像のなかにもなにかしら真実がないとはいいきれない。実際、ポウの怪しげな想像のなかには、なにかある種の明確な一貫性がある。探偵小説やSF小説なども、そういう彼の想像から生れたものであったから。

ポウはひかえめに云っているけれども、目に見える現象界とそうでない霊の世界とはつながっているのではないか、なにかしら波動によってつながっているのではないか、ということは、ポウの大きな関心事であった。『アッシャー家』では、なにか超自然的なものとポウは云っていたが、空気の波動ということがことさら強張されていた。それが『ライジーア』などになると、意志の力（念力のようなものか）や言葉の力（言霊のようなもの）におきかえられている。

自然を改良して失われた楽園に進化させるばあい、霊の力を借りた天才によらねばならないとポウは云った。その霊は、ポウによると、「かつては人間であったが、今ではもはや人間の眼には見えないような、なにかそういったものが存在していて、そういう存在が遠くから眺めると…そして死に浄められた彼らの審美眼…」(『アルンハイムの地所』)

There *might be* a class of beings, humanity once, but now to humanity invisible, for whose scrutiny and for whose refined appreciation of the beautiful, . . .

— ‘The Domain of Arnheim’ —

とあるが、これはどういうことか。「死によって浄められた彼ら」とあるように、靈魂の不滅と靈魂の進歩向上のことである。神道のある説ではこんなことをいう。人も動物も植物も岩石すらも生命をもち、まったくの無機物やアミーバーのような単細胞から高等なものへ進化発展していく、その方法は眼に見える現象界における淘汰によるばかりではなく、現象界で修養をつんだのち死に浄められた魂が一段高い肉体と魂をもってふたたび生を受ける。その無限のくりかえしによって進化を重ねるのが現象界と幽界をふくめて宇宙の法則である、生命現象と進化が、星の世界をもふくめて、宇宙の法則である、やがてわれわれは神人合一のような人間に進化するだろう、そのような人の種人^{たねひと}となって生れかわるためにわれわれは修養しなければならないと。ポウもまたこのような霊との合一によってもたらされる進化を想像していたのだろうか。

以上たどってきたような自然の風景についてのポウの観念は、具体的にはどういふかた

ちをとるか。前述のように、ポウは対極的な二種類の作品を残している。負の極は、いうまでもなく『アッシャー家』である。正の極は、『庭園』とこれを書き改めた『アルンハイムの地所』と、これらの続篇である『ランダー山荘』である。それらはじつに意識的に対応させられてある。以下、著しく対照的な個所を対比させながらひらいていくことにする。

1) 『アッシャー家』の有名な書き出しにおいては、「私」という第三者が、「もの憂く暗い」とある秋の日、空に暗雲の重苦しいばかり低く垂れこめた中を、私は終日馬にまたがり、ただひとり不気味にうらぶれた地方を通りすぎていた。そして夜の帷のおりかかるころ、やっと陰鬱なアッシャー家の見える」ところにたどりついた。

During the whole of a dull, dark, and soundless day in the autumn of the year, when clouds hung oppressively low in the heavens, I had passing alone, on horseback, through a singularly dreary tract of country; and at length found myself, as the shades of the evening drew on, within view of the melancholy House of Usher.

— ‘The House of Usher’ —

1') 『ランダー山荘』では、同じように「私」という目撃者が馬ではなく犬のポントをつれて、「ある日すでに陽も傾く頃、自分の道についてやや思いあぐねていた。……ただめくら滅法にぐるぐる迂回ばかりして……その日は、小春日によくある煙ったような霧がなにもかもすべてをつつんで、そのためにいっそう道に迷うのだった。……とうとう、疑いようもなく車の通る道と思えるところへ出た。」

During a pedestrian tour last summer, through one or two of the river counties of New York, I found myself, as the day declined, somewhat embarrassed about the road I was pursuing... my path had wound about and about so confusedly... A smoky mist, resembling that of the Indian summer, enveloped all things, and, of course, added to my uncertainty... Pont taking charge of my gun, until at length, I was conducted by one of the most promising of them (paths) into an unquestionable carriage-truck.

2) 私は眼前の光景を一何の変哲もない邸とまわりの景色を一寒々とした壁を—うつろ^{まなこ}な眼のような窓を—一生い茂ったわずかな管草を一朽ち果てた数本の木の白い幹を、めいるような気持で打ち眺めた。…心は凍てつき、沈み、むかつき、…救いようのないわびしさに満たされた。いったい何であろうか…アッシャー邸を眺めるうち、かくも私の氣力をくじってしまったのは」(『アッシャー家』)

I looked upon the scene before me—upon the mere house, and the simple landscape features of the domain—upon the bleak walls—upon the vacant eye-like windows—upon a few rank sedges—and upon a few white trunks of decayed trees... There was an iciness, a sinking, a sickening of the heart... What was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher?

— ‘The House of Usher’ —

2') 少しづつ全景が見えてきて、ここには木、かしこには水、またこちらには煙突のてっぺんなどが現われてくると、まるでその全景が「消え去る絵」という呼び名でよく見世物にされるような、あの巧みなカラクリの幻像としか思えなかった。しかし、霧が完全に消え去ってしまうころには、太陽は和やかな山々のうしろに没していたが、…またふたたびそこから全姿を現わして…そこから紫紅色に光り輝いているのだった。そこで、全くだ

しぬけに一まるで魔法の力にでもよるかのように一この谷全体、そこにあるもの一切がぱっと明るく目に映ったのだった。…」(『ランダー山荘』)

As it came fully into view, …here a tree, there a glimpse of water, and here again the summit of a chimney, I could scarcely help fancying that the whole was one of the ingenious illusions sometimes exhibited under the name of “vanishing pictures”. By the time, however, that the fog had thoroughly disappeared, the sun had made its way down behind the gentle hills, and thence, had come again fully into sight; glaring with a purplish lustre, . . . Suddenly, therefore—and as if by the hand of magic—this whole valley and everything in it became brilliantly visible.

— ‘Landors’ Cottage’ —

3) 「…私は、邸のそばにさざ波一つ立てず輝く、黒々と不気味な沼の切り立ったふちにまで馬を進め一前にもまして身の毛のよだつ戦慄を覚えながら一灰色の菅草、ぞっとする木々の幹のうつろな眼のような窓の、ゆがんだ倒影を見下ろした。」

I reined my horse to the precipitous brink of a black and lurid tarn that lay in unruffled lustre by the dwelling, and gazed down—but with a shudder even more thrilling than before—upon the remodelled and inverted images of the gray sedge, and the ghastly tree-stems, and the vacant and eye-like windows.

— ‘The House of Usher’ —

3’) 「この小さな湖の水は、どんな水晶よりも澄み切っている。はっきり透いて見える水底は、いちめん、まばゆいように真白い小石である。すでに述べたエメラルド色の緑草の生えた堤は、傾斜というよりむしろ弧を描いて、水に映る澄んだ空の中に落ちこんでいる。この水中の空は全く澄み切って、しばしばその上にあるもの一切をあまりにも完全に映し出すので、ほんものの堤と水に映った堤の境い目も容易には見分けがたいほどだった。鱒やそのほかの魚は、すべてみなまるで飛び魚のように見えた。まったく宙に浮いているとしか思えないのである。静かに水上に浮んでいる丸木舟は、そのごく細かな繊維まで、どんなにきれいに磨き上げた鏡も及ばないくらい、そっくりそのままに映し出されていた。」(『ランダー山荘』)

No crystal could be clearer than its waters, its bottom, which could be distinctly seen, consisted altogether of pebbles brilliantly white. Its banks, of the emerald grass already described, *rounded*, rather than sloped, off into the clear heaven below; and so clear was this heaven, so perfectly, at times, did it reflect all objects above it, that where the true bank ended and where the mimic one commenced, it was a point of no little difficulty to determine. The trout, and some other varieties of fish, with which this pond seemed to be almost inconveniently crowded, had all the appearance of veritable flying-fish. It was almost impossible to believe that they were not absolutely suspended in the air. A light birch canoe that lay placidly on the water, was reflected in its minutest fibres with a fidelity unsurpassed by the most exquisitely polished mirror.

— ‘Landors’ Cottage’ —

4) 「…いったい何であろうか、アッシャー邸を眺めるうち、かくも私の気力をくじいてしまったのは。…世にはごく単純な自然物の結びつきながら、かくもわれわれをとらえ

るものがたしかに存在するのだ。…この光景の明細を、この一幅の絵画の細部をわずかばかり配置がえしただけでも、物悲しい印象を与える力を減じ、ないしは消し去るのではないだろうか。」(『アッシャー家』)

...What was it that so unnerved me in the contemplation of the House of Usher?
...I was forced to fall back upon the unsatisfactory conclusion, that while, beyond doubt, there *are* combinations of very simple natural objects which have the power of thus affecting us. It was possible, I reflected, a mere different arrangement of the particulars of the scene of the details of the picture, would be sufficient to modify, or perhaps to annihilate its capacity for sorrowful impression;...

— ‘The House of Usher’ —

4) 「この有様をどう考えてよいのやら、私にはもちろん分らなかった。たしかに、ここには人工のあとがあった…私が花の咲き乱れる石垣の上に腰をおろして、夢の国さながらのこの美しい道をただうっとり見とれてしまったのは、この道がたくみな人工のあとを豊かにとどめているからというわけではなしに、その人工のあとに一種の特異性がみとめられたからであった。」(『ランダー山荘』)

What to make of all this, of course I knew not. Here was *art* undoubtedly... No; it was not the amount but the *character* of the art which caused me to take a seat on one of the blossomy stones and gaze up and down this fairy-like avenue for half an hour or more in bewildered admiration. One thing became more and more evident the longer I gazed: an artist, and one with a most scrupulous eye for form, had superintended all these arrangements.

— ‘Lander’s Cottage’ —

5) すでに述べたように、沼の中をのぞきこむといういささか子供じみた私の試みの結果は、かえって最初に受けた奇怪な印象を深めるばかりであった。…沼に映った影からふたたび現実の邸に目を転じたとき、私の胸の中に奇妙な幻想がきざしてきた…私は想像をたくましくし、この館と地所にはこのあたりに特有の妖気が一朽ちた木や、灰色の壁や静まり返った沼から立ちのぼる、大空の大気とは似ても似つかぬ妖気が一どんよりとよどみ、ほとんど目にもつかぬ鉛色の、毒をふくんだ神秘的な蒸気が一たれこめていると信じこむに至ったのだ。」(『アッシャー家』)

I have said that the sole effect of my somewhat childish experiment—that of looking down within the tarn—had been to deepen the first singular impression. There can be no doubt that the consciousness of the rapid increase of my superstition served mainly to accelerate the increase itself. And it might have been for this reason only, that, when I again uplifted my eyes to the house itself, from its image in the pool, there grew in my mind a strange fancy... I had so worked upon my imagination as really to believe that about the whole mansion and domain there hung an atmosphere peculiar to themselves and their immediate vicinity—an atmosphere which ... had reeked up from the decayed trees, and the gray wall, and the silent tarn—a pestilent and mystic vapour, dull, sluggish, faintly discernible, and leaden-hued.

— ‘The House of Usher’ —

5') 見れば見るほど、ある一つの点がいよいよ明白になってきた。それは、一人の芸術家、それも物の形についてきわめて綿密な鑑識眼をもった芸術家が、この道をつくるのに一切采配をふるったにちがいない、ということだった。一面では端正、他面また、イタリア語の真正の意味における華麗さ（ピトレスク）、その両者のちょうど程よい中庸を失わないようにできるだけ注意が払われていた。直線はほとんどみられず、とぎれのない線が長く伸びているといったことは一切なかった。曲線や色彩の同一効果は、たいてい二度繰り返して見られたが、どの視点から眺めてもそれ以上には繰り返されていなかった。至るところ、統一の中に変化があった。どんなにうるさい批評眼を以ってしても、これ以上改善の余地もない一個の「構図」であった。」（『ランダー山荘』）

One thing became more and more evident the longer I gazed: an artist, and one with a most scrupulous eye for form, had superintended all these arrangements. The greatest care had been taken to preserve a due medium between the neat and graceful on the one hand, and *pittoresco*, in the true sense of the Italian term, on the other. There were few straight, and no long uninterrupted lines. The same effect of curvature or of color, appeared twice, usually, but not oftener, at any one point of view. Everywhere was, variety in uniformity. It was a piece of "composition," in which the most fastidiously critical taste could scarcely have suggested an emendation.

— 'Landor's Cottage' —

6) 悪夢としか思えぬ妄想を振り払おうと、私はもっと仔細に、この邸のあるがままの姿を眺めやった。何よりもまず目につく特徴は、どうしようもない古めかしさだ。幾星霜をへてきた変色ははなはだしかった。細かな苔のたぐいが建物の外面をびっしりとおおい、こまやかにもつれた蜘蛛の巣状になって、軒からも下がっている。だがこうしたすべては、ひどい荒廃とは別であった。積石はどこも崩れてはいなかった。それのみか、今にも崩れそうな個々の石材と、依然としてぴったりと組み合わさっている各部分の状態の間には、異様な不調和があるように見えた。それを眺めていると、打ち捨てられ顧みられないどこかのあなぐらで、外気に触れることもなく長年の間に朽ち果てた、見かけは完全な形を保った古い木細工が思われてならなかった。しかし、この広範な荒廃の徴候以外に、館はさしてもろい感じを与えなかった。だが綿密に観察する者の目には、おそらくはほとんど目にもとまらぬほどの亀裂が、正面の屋根から電光形を描いて壁を伝い、末は沼の不気味な水中に消えているのが見えたことであろう。」（『アッシャー家』）

Shaking off from my spirit what *must* have been a dream, I scanned more narrowly the real aspect of the building. Its principal feature seemed to be that of an excessive antiquity. The discoloration of ages had been great. Minute fungi overspread the whole exterior, hanging in a fine tangled web-work from the eaves. Yet all this was apart from any extraordinary dilapidation. No portion of the masonry had fallen; and there appeared to be a wild inconsistency between its still perfect adaptation of parts, and the crumbling condition of the individual stones. In this there was much that reminded me of the specious totality of old wood-work which has rotted for long years in some neglected vault, with no disturbance from the breath of the external air. Beyond this indication of extensive decay, however,

the fabric gave little token of instability. Perhaps the eye of a scrutinizing observer might have discovered a barely perceptible fissure, which, extending from the roof of the building in front, made its way down the wall in a zigzag direction, until it became lost in the sullen waters of the tarn.

— ‘The House of Usher’ —

6) 「この半島の上に一軒の住居が建っていた—そして、この家については、ヴァセックの見た怖るべきテラスと同様、「地上の歴史にいま知られるべき建物であった」と私はいいたいのだが、それはただ、この建物の全貌が目新しさの交わり合ったような印象で、非常に強く私に訴えかけた、ということなのである—一言にして云えば、非常に強い詩の感覚（というのは、抽象的に詩を定義するとすれば、上に用いたような表現による以上に厳密な定義は下しようがないのだから）で訴えかけたのである—しかも、ただ単に奇異なものなどは、どこから見ても認められない、と私は云いたいのだ。実際これほど簡素な、これほどこけおどしのない住家もまたとないことだろう。その驚くべき効果は、全く一幅の絵としてのその芸術的構成にあった。私は、この家を眺めながら、だれかすぐれた風景画家が絵筆をふるってこれを描き上げたのではないか、と思いたいくらいだった。」（『ランダール山荘』）

On this peninsula stood a dwelling-house—and when I say this house, like the infernal terrace seen by Vathek, “*était d’une architecture inconnue les annales de la terre,*” I merely, that its *tout ensemble* struck me with the keenest sense of combined novelty and propriety—in a word, of *poetry* (for, than in the words just employed, I could scarcely give, of poetry in the abstract, a more rigorous definition)—and I do *not* mean that the merely *outrè* was perceptible in any respect.

In fact, nothing could well be more simple—more utterly unpretending than this cottage. Its marvellous *effect* lay altogether in its artistic arrangement *as a picture*. I could have fancied, while I looked at it, that some eminent landscape-painter had built it with his brush.

— ‘Landor’s Cottage’ —

7) 「私は邸への短い敷石道を馬を進めて行った。出迎への召使いに馬をまかせた私は、玄関のゴシック風のアーチ道をくぐった。そこからは忍び足の従者が無言のまま、迷路のような暗い廊下をいくつも通り、主人の部屋まで私を案内した。階段の一つで、私はこの邸の侍医に出会った。その顔には、卑しい狡猾さと、当惑の入りまじった表情が浮んでいるような気がした。侍医はうろたえたような挨拶をして、立ち去った。やがて従僕は一つの扉を開き、私をこの邸の主人の前へと案内した。」（『アッシャー家』）

..I rode over a short causeway to the house. A servant in waiting took my horse, and I entered the Gothic archway of the hall. A valet, of stealthy step, thence conducted me, in silence, through many dark and intricate passages in my progress to the *studio* of his master. ... On one of the staircases, I met the physician of the family. His countenance, I thought, wore a mingled expression of low cunning and perplexity. He accosted me with trepidation and passed on. The valet now threw open a door and ushered me into the presence of his master.

— ‘The House of Usher’ —

7) 「切妻壁の角をまわると、猛犬が、むっつりと吠えもせず、しかしまるで虎のような眼つきと体つきで、私にむかって跳びついてきた。しかし、私の方は、親愛のしるしに手をさしのべた—ところがそんなふう近づきを求めて、これほど大丈夫心配のない犬も珍らしかった。かたく口をとじて尾をふり立てるばかりか、私にほんとに手までさしのべるのだった。それからさらに、私の犬のポントにまで愛想よくふるまった。」(『ランダ—山荘』)

As I turned the corner of the gable, the mastiff bounded towards me in stern silence, but with the eye and the whole air of a tiger. I held him out my hand, however, in token of amity—and I never yet knew the dog who was proof against such an appeal to his courtesy. He not only shut his mouth and wagged his tail, but absolutely offered me his paw, afterwards extending his civilities to Ponto.

— ‘Landor’s Cottage’ —

8) 「妹が死ぬと」と彼は、容易に忘れられぬ悲痛な口調で語った、「僕は由緒あるアッシャー家の最後の人間になってしまうのだ。」彼がそう語っているとき、マデライン姫が部屋の奥を通り、私のいることには気づかず姿を消した。私は恐怖さえまじった驚きをもって、まじまじと彼女を見つめた。説明のつかぬ不思議な気持であった。立ち去っていく後ろ姿を、私はただ茫然と目で追っていた。…マデライン姫の病いは、かかりつけの医者たちもすでに匙を投げて久しかった。慢性化した無感覚、次第に進行していく肉体の衰弱、そして一時的ながら頻繁に起る強硬症の発作が、その珍しい症状であった。…私が邸に着いた日の夕刻ついに病魔の力に屈してしまったと云う。そして、先ほどの私のちらっと見かけた彼女の姿がおそらくは見納めとなるだろう—少くも息のあるうちに、姫の姿をもう二度と見かけることはあるまい、というのだ。」(『アッシャー家』)

While he spoke, the lady Madeline (for so was she called) passed slowly through a remote portion of the apartment, and without having noticed my presence, disappeared. I regarded her with an utter astonishment not unmingled with dread—and yet I found it impossible to account for such feelings. A sensation of stupor oppressed me, as my eyes followed her retreating steps. . . .

The disease of the lady Madeline had long baffled the skill of her physicians. A settled apathy, a gradual wasting away of the person, and frequent although transient affections of a partially cataleptical character were the unusual diagnosis. Hitherto she had steadily borne up against the pressure of her malady, and had not betaken herself finally to bed; but, on the closing in of the evening of my arrival at the house, she succumbed (as her brother told me at night with inexpressible agitation) to the prostrating power of the destroyer; and I learned that the glimpse I had obtained of her person would thus probably be the last I should obtain—that the lady, at least while living, would be seen by me no more.

— ‘The House of Usher’ —

8) 「呼び鈴が見つからなかったので、少し開きかけになっていた扉をステッキでたたいた。するとすぐさま、人の姿が入口に現われた—二十八くらいの若い女で、すらりとした、というより少しやせ気味で、中背より幾分高めだった。つつましやかで、しかもしっ

かりした、全くえもいわれぬ足どりでこの女性が近づいてくるのを見て、私は心に思った、「これこそ、取りつくろったわざとらしい優雅さとは正反対の、申し分ない自然の優雅さだ」。ついで彼女から受けた第二の印象（この方が先のよりもっと強かったが）は、その熱烈さだった。彼女の奥深い眸から輝き出す、俗世のものならぬ表情—（おそらくそうとでも呼ぶほかないだろうが）こんな激しいロマンスの表情が、私の心の奥の奥まで沁み入ったことはたえてないことだった。どういうわけか、とにかく、時として唇にまで浮び出る、こうした眸の独自の表情こそ、私の興味を女性に惹きつけてやまぬ、唯一のとはいわずとも、もっとも強い魅力なのである。私の云わんとするこの語の意味を読者から完全に理解してもらえるものとして、ロマンスという言葉は、「女らしさ」という語と自由に交換できるもののように思える。結局、男が女性において真実愛するものは、その「女らしさ」にはかならない。アニー（奥からだれかが彼女を「アニー！」と呼ぶのがきこえたのである）の眸は、「霊的な灰色」を帯びており、髪は明るい栗色であった。私には、それだけのことを見てとる余裕があった。」（『ランダー山荘』）

As no bell was discernible, I rapped with my stick against the door, which stood half open. Instantly a figure advanced to the threshold—that of a young woman about twenty-eight years of age—slender, or rather slight, and somewhat above the medium height. As she approached, with a certain *modest decision* of step altogether indescribable, I said to myself, “Surely here I have found the perfection of natural, in contradistinction from artificial *grace*. “The second impression which she made on me, but by far the more vivid of the two, was that of *enthusiasm*. So intense an expression of *romance*, perhaps I should call it, or of unworldliness, as that which gleamed from her deep-set eyes had never so sunk into my hearts before. I know not how it is, but this peculiar expression of the eye, wreathing itself occasionally into the lips, is the most powerful, if not absolutely the *sole* spell, which rivets my interest in woman. “Romance,” provided my readers fully comprehended what I would here imply by the word—“romance” and “womanliness” seem to me convertible terms: and, after all, what man truly *loves* in woman, is simply her *womanhood*. The eyes of Annie (I heard some one from the interior call her “Annie, darling!”) were “spiritual gray;” her hair, a light chestnut: this is all I had time to observe of her.

— ‘Landor’s Cottage’ —

9) 「通された部屋はさわめて大きく、天井が高かった。細長い、先の尖った窓がついているが、黒い檜の床からあまりにも離れているため、とても部屋の中からでは手が届きそうもなかった。茜色の鈍い光が、格子のはいった窓ガラスを通して射しこみ、部屋の中の比較的目立つものを十分に浮き出させていた。だがどれほど目をこらそうとも、部屋の奥まった隅々や、雷文模様のはいった円天井の奥はうかがえなかった。壁には黒っぽい掛け布がかかっていた。家具類は数こそ多いが、古びていたみ、わびしい感じを拭えなかった。私は悲しみの空気を呼吸しているような気がした。厳しく、深く、どうしょうもない憂愁の気が垂れこめ、すべてに沁みとおっていた。」（『アッシャー家』）

The room in which I found myself was very large and lofty. The windows were long, narrow, and pointed, and at so vast a distance from the black oaken floor

as to be altogether inaccessible from within. Feeble gleams of encrimsoned light made their way through the trellised panes, and served to render sufficiently distinct the more prominent objects around; the eye, however, struggled in vain to reach the remoter angles of the chamber, or the recesses of the vaulted and fretted ceiling. Dark draperies hung upon the walls. The general furniture was profuse, comfortless, antique, and tattered. Many books and musical instruments lay scattered about, but failed to give any vitality to the scene. I felt that I breathed an atmosphere of sorrow. An air of stern, deep and irredeemable gloom hung over and pervaded all.

— ‘The House of Usher’ —

9') 客間の家具調度の類は、これ以上どうしようもないほど徹底して簡素だった。床には、絨毯が敷いてあったが、白地に小さな円い緑の模様をあしらって、すばらしい織りだった。窓には雪のように真白な薄地モスリンのカーテンがかかっていた。

目ぼしい家具と云えば、円いテーブルと数脚の椅子、それに長椅子…その形状はみな、この山荘を設計したのと同じ人が考えたものにちがいがなかった。これ以上優雅なものとはとうてい考えられもしないくらいだった。…

広い壁面には、みごとな石版画が、額縁もなしにかけてあるだけだった。その一枚は、たとえようもなく活気づいた謝肉祭の光景。…

テーブルの上には、数冊の書物、何か珍しい香料の入った大きな瓶、ソーラー・ランプ（丸心・丸ほや）ではなくアストラル・ランプ（真下に影を作らない構造）、それからまた、目もさめるように咲きそろうた花を活けた、大きな花瓶などが置かれてあった。あでやかな色とえもいぬ香りの花が、この部屋の唯一の装飾になっているのだった。

Nothing could be more rigorously simple than the furniture of the parlor. On the floor was an ingrain carpet, of excellent texture... At the windows were curtains of snowy white jaconet muslin: ... Its (wall) expanse was relieved merely by three exquisite lithographs, fastened to the wall without frames. One of these drawings was a “carnival piece,” spirited beyond comparison;...

The more substantial furniture consisted of a round table, a few chairs and a sofa,...

The chairs and table were “match;” but the *forms* of all had evidently been designed by the same brain which planned “the grounds:” it is impossible to conceive anything more graceful.

On the table were a few books; a large, crystal bottle of some novel perfume; a plain, groundglass *astral* (not solar) lamp, and a large vase of resplendently-blooming flowers.

Flowers indeed of gorgeuous colors and delicate odor, formed the sole *decoration* of the apartment.

— ‘Landors’ Cottage’ —

以上、1) 1') から 9) 9') まで、同じ事柄に該当するものをおおよそ列挙してみた。比較対照できるものは、大きく分けて 10項目は見出せる。10) 10') にあたるものについてはあとで述べることにする。

1) 1') どちらのぼあいも、訪問者が道に踏み迷ったような形式で、1) は『アッシャー家』の魔境を、1') は『ランダー山荘』の仙境を訪れる。1) 1') どちらのぼあいも、「私」という第三者が、1) では馬にまたがり、1') では犬のポントをつれてふらりと訪れて、突然この世のものとも思えぬ、幻想のような不思議な風景に接する。物語の導入の仕方や設定に、また「私」という第三者の語り口に、以下同じような共通点が一貫して見られる。

2) 2') 「私」がまのあたりに見る光景のあまりにも対照的な雰囲気の違いが見られる。前者は陰鬱にして不快、それに反して後者は楽園の風景のように夕陽に照り輝いているさまが描かれている。

3) 3') アッシャー邸をとりかこんで、またランダー山荘をとりかこんで、どちらにも小さな湖があった。前者のは黒々と不気味によどんだ沼である。そこには灰色のいやな草が生えている。後者の湖は水晶のように澄みきって、堤にはエメラルド色の緑草が生えている。どちらの湖にも、それらの両極端の風景が二重に写し出されている。一方は死の世界への通路のようで、よどんだ汚水のおぼくから妖気がただよっている。他方、『ランダー山荘』の湖は、さざ波をたてて流れる小川に接続していて、さまざまな魚が泳いで、軽快な生命の躍動があり、生命そのものの明澄さにあふれている。一方は生を与え、他方は生を奪う源として、二つの湖がおかれている。

4) 4') どちらも、住いをとりかこむ風景について観想している。風景が人の気分をこんなにも大きく左右する理由はいったい何であろうか、この世にはごく単純な自然物を組み合わせることによって人間の気分を左右するものがたしかに存在するのだ、自然物の配置の仕方がその秘密なのだ、と4) で認識する。4') では、人によるこびを与えるこの夢の国のような美しい風景をどう考えたらよいのだろうか、たしかにここには自然を修正したすぐれた人工のあとがある、と認識する。

5) 5') 『アッシャー家』のような風景の配置からは、このあたり特有の鉛色の毒をふくんだ妖気がたちこめているため、人は暗い気持ちにさせられるのだ、と「私」は想像する。楽園追放後、神が人間を死に至らしめるために歪せた自然とはこのようなものかもしれない、とポウは想像したのであろう。一方、『ランダー山荘』の風景は、「一面では端正、他面また、華麗さ、その両者のちょうど程よい中庸を失わない」よう綿密な鑑識眼をもった芸術家によって整えられた風景であった。「曲線や色彩の同一効果は、たいてい二度繰り返して見られたが、どの視点から眺めてもそれ以上には繰り返されていなかった。至るところ、統一の中に変化があった。これ以上改善の余地もない一個の「構図」であった、というのは、まさしくポウ自身の美学である。面白いことには、この美の理論がそっくりそのまま、『アッシャー家』という作品の構図になっていることである。『アッシャー家』では、イメージがなにもかも二つに重複している。そのことについては、前稿で取り扱ったことがあった。ロデリックと双生児のマデリン、アッシャー邸とロデリック自身、「狂える会合物語」のプロットの運びとマデリンが墓所からロデリックのところへ近づいてくる筋の運びとそれらの物音がたがいに対応していることなどなど、いずれも一つの事物や音の効果が二度繰り返えされている。こういうところでも、『アッシャー家』と『ランダー山荘』が緊密につながった作品であるということがわかる。実際この二つの作品は、一つの主題を扱った二つのヴァリエーションなのである。統一の中に変化があり、これ以上改善の余地もない一個の「構図」という、復楽園の風景の理想の構図が、そ

っくり『アッシャー家』の構成であって、しかも『アッシャー家』の風景は失樂園の風景なのである。『ランダー山荘』では、ここには列挙しなかったが、ボウはくわしく樂園の風景を描写している。谷間でなければいけないこと、眺望のきくところではいけないこと、人里を離れすぎた絶海の孤島でもいけないことなど、樂園の条件をボウは『アルンハイムの地所』や『庭園』の中でべている。4) 4') と 5) 5') とは大きくは同一のことがらであって、二つの項目に分ける必要がないかもしれない。

6) 6') 二つの住居の印象の比較である。『アッシャー邸は幾星霜を経た城のような立派な建物である。「個々の石材と、依然としてぴったりと組み合わさっている各部分の状態の間には、異様な不調和があるように見えた」とある。住居とその住人とは同じアイデンティティをもつものと『アッシャー家』で意図されているが、住居もまた、風景の不調和の影響を長年月にわたって受けたため、人と同様死すべき運命にある。「ほとんど目にもつかぬほどの亀裂が、正面の屋根から電光形を描いて壁を伝い、末は不気味な沼の中に消えているのが見えた」とあるが、ギリシャ・ローマ神話の最高神ゼウスが雷の神であったり、昔から電光や落雷は神罰を意味することであった。額に稲妻形の烙印を押された人間とは、いうまでもなく、アダムのことであり、原罪を負った彼の子孫のことである。そしてここではロデリックのことである。一方、ランダー氏の山荘は、邸宅などといえるようなものではなく、ほんのいなか屋 (cottage) である。しかしこの山荘は「地上の歴史にいまだ知られざる」新しい生命にあふれたものであった。「目新しさ」 (novelty) と「適切さ」 (propriety) のいりまじった印象であった。この適切さは、『アッシャー家』の不調和 (incongruity) に対応するものであるというまでもない。すでにふれた Death-Madness と Life-Reason の対応である。しかし、D. Abel は『ランダー山荘』については言及していなかった。『ランダー山荘』は、一言にしていえば、非常に強い詩の感覚で訴えかけたのである。これほど簡素な、てらいのない住居もないだろう。その驚くべき効果は、一幅の絵としてのその芸術的構成にあった。新しい樂園で新しいアダムとイヴが住むにふさわしい住居であった。「黙示録」が伝える新しい樂園「いのちの水の川の流れる聖なる都」をおもわせるものがある。ボウももちろんこの聖句を意識していたであろう。

7) 7') 6) 6') の死の住居と聖なる住居には、それぞれ入口を守るものたちがいる。『アッシャー家』には、もの云わぬ陰気な従僕が馬を受けとる。主人のもとに通される途中、「私」は卑しい狡猾さと当惑の入りまじった侍医に出会う。『ランダーの山荘』では、「私」は、虎のような猛犬だが親愛の情を示してくれる犬によって、ポイントともどもむかえいられる。天国や地獄の門には、そこを守る者がいることについては、聖書をはじめその他の神話にも伝えている。創世記では、樂園は剣をもった天使に守られている。またイザヤ書によると、新しい樂園では、人と動物が、また動物どうしも、仲良く、共存するさまが描かれている。これらのこともボウは意識していたにちがいない。

8) 8') 『アッシャー家』と『ランダー山荘』の主人には、それぞれ、女性の伴侶がいる。前者では、いうまでもなく、マデリン姫 (Lady Madeline) である。後者では、アニー (Annie) と呼ばれる女性である。マデリンという名は、マグダラのマリアから転化したものである。アニーという名は、生氣 (anim) から連想されたものであろう。一方は「墓穴を見た女」であり、他方は生命の発露を意味している。アダムが罪を犯し死罪を招いたのも、イヴという女性の伴侶の導きによるものであった。キリストという原罪の救済者もマリアという女性の胎内を借りなければ現われることができなかった。古いアダ

ムであるロデリックは、マデリンという女性によって死へ導かれる。新しいアダムである『ランダー山荘』のランダー氏は、アニーという女性の伴侶とともに至福を得ることができ、ダンテもミルトンもゲーテも女性の導きによって天国に入ることができた。

マデリンの「慢性化した無感覚、第次に進行していく肉体の衰弱、頻繁に起る硬直症の発作」などは、生ける屍か亡霊の姿である。一つ屋根の下に不治の病者のいることの影響は、ロデリックにたえざる心労と死の恐怖を与え、その生命力を殺いでいった。『ランダー山荘』のアニーは、「これこそ、取りつくろったわざとらしさのない優雅さ」をそなえていた。面白いことに、ここでポウは、その風景論とは正反対のことが女性には可能だといっている。アニーこそは、自然の造化の完成品であり、人工の優雅さなど及びもつかないといっている。彼女の特色である熱烈さ(enthusiasm)は、マデリンの無感覚(apathy)との対照である。また、しっかりしたつつましい足どりと、客人に気づかずのろのろと立ち去ることなどもまた対照である。アニーの中に「私」は最高の女性、ロマンスの化身、を見出す。眸から輝き出るこの世のものならぬ霊的な表情の女らしさ、「愛するアニー」(“Annie, darling!”)は、ポウの一連の理想の女性の一人である。

9) 9) 『アッシャー家』と『ランダー山荘』のそれぞれの室内の対照もまた著しい。引用の部分を一読すれば十分であって、説明の必要はほとんどないであろうけれども、前者と後者の明と暗の相違、豪華さと簡素さ、古びたわびしさと活気、黒が基調の装飾と一方の雪のような白さ、前者のかすかな光線にもたえられない主人と、後者の真下に影を作らないランプを配した室内と、また、かすかな花の香りにもたえられない『アッシャー家』の主人と、一方のあでやかな色と芳香の花がほとんど唯一の室内装飾となっている『ランダー山荘』の主人、こういった明と暗の相違がことさらに強張られている。

10) 引用文省略

『アッシャー家』と『ランダー山荘』のそれぞれの主人がどのような人物であるかということは、これらの作品のもっとも大きなポイントであろう。ロデリック・アッシャーの人物像について、またその精神構造についてはこれまで多くのことが語られてきた。フロイドの精神分析法が開発されたため、主人公と作者との関連を過度なまでにつきとめるべく、ポウなどはそのかっこうの材料にされてきたきらいがある。ポウの創造したロデリック・アッシャーという人物像があまりにも精彩をきわめているのもその一因かもしれない。ロデリックについては、多くを語らないことにする。ここではただ、『ランダー山荘』の主人ランダー氏との対比を指摘するだけで十分であろう。ポウが自分自身の病的な興味からロデリックを創造したと評されるのは当たらなくて、ポウは、古いアダムの末路として、普遍的な意味をこめた人間像を描こうとしたのだという指摘のみにとどめたい。ポウは、病的な人物しか興味がないというのは当たらなくて、ロデリックに対応する健康で幸福な人とはかくあるべきだという構想はいだいていた。

10') それでは、ロデリックに対応するのはどういう人物であるべきか。『ランダー山荘』には、そのことの記述は、つぎのような簡単な一文しか見られない。

「その客間に入って、私はランダー氏と対面した一あとになって分ったことだが、それが主人の名であった。ランダー氏はとてもいいねいで、その態度には親しささえあった。」(『ランダー山荘』)

Passing in to the parlor, I found myself with *Mr. Landor*—for this, I afterwards found, was his name. He was civil, even cordial in his manner;

しかし『ランダー山荘』で、その主人のことが述べられていないのは、この作品がただ『アッシャー家』の風景に対応する風景を描写することだけが目的であったからだ。一つの作品には一つの効果だけをもたせ、複数の主題を扱わないのがポウの作風であったからだ。『ランダー山荘』への訪問者が、主人になんの面識も先入観もなく、偶然に山荘を訪れた見聞であるような構成にこの作品をまとめたかったからだと思われる。主題の混乱と作品が長くなることをきらったポウは稿を改めて、『ランダー山荘』の主人について述べている。新しいアダムともいべき人は、いうまでもなく、『アルンハイムの地所』と『庭園』の主人公であるエリソン氏であるだろう。彼は復樂園を相続するにたる資格を有していたと考えられるからである。ロデリックが無定見、還境の奴隷であることに対して、エリソン氏には、明澄な理性にもとづくつぎのような幸福論があった。

「彼は、幸福に関する四つの基本原則、もっと厳密に云えば、基本条件を認めた。彼が何より重視したのは、戸外でのびのび運動するという、単純でもっぱら身体的な条件だった。『ほかの方法で得られる健康などその名に値しない』と云っていた。総じて他の人々より幸福と称してよい唯一の階級は大地を耕す者たちだと指摘した。幸福の第二の条件は女性にたいする愛だった。第三のもっとも実行困難な条件は、野心を軽蔑することだった。そして第四の条件は、絶えず何かの目的を追求することだった。他の条件が同等だったら、その目的が精神的であればあるだけ、獲得される幸福は大きくなるというのだった。」（『アルンハイムの地所』）

He admitted but four elementary principles, or more strictly, conditions, of bliss. That which he considered chief was the simple and purely physical one of free exercise in the open air. “The health,” he said, “attainable by other means is scarcely worth the name.” He pointed to the tillers of the earth, the only people who, as a class, can be fairly considered happier than others. His second condition was the love of woman. His third and most difficult of realization, was the contempt of ambition. His fourth was an object of unceasing pursuit; and he held that, other things being equal, the extent of attainable happiness was in proportion to the spirituality of this object.

第一の条件として、戸外で鍛えた心身の健康という素朴な、ギリシャ的理想を第一として挙げている。ランダーという名が「土地所有者」の連想から、エリソンという名が「選ばれた人」の連想からだとすれば、うなずけることである。第一の条件はまた第四の条件と関連して、庭園論に入っていく。第二の条件である女性への愛というのは、すでにのべたように、幸福と不幸のいずれにも女性が関係しているということ、幸福を完成するためには女性の伴侶が必要であるということであろう。そしてどういう女性をポウが理想とするかについてはすでに述べた。第三の条件である野心の軽蔑は、聖書や諸賢の教えでもあるが、新しいアダムの資質として必須の条件であろう。第四の条件は、靈感の働きをかりて高度の芸術的能力を発揮することなどであり、選ばれた人でなければ難しい。『アッシャー家』の主人とのあざやかな対比に打たれざるをえい。ロデリックには帝王という意味があり、没落のアダムとしての意図が明白である。そしてエリソン氏は以上の条件をすべて満し、不可能とされた生き身のままの幸福を得ることができた。それについては、こん

なふうのべられている。

「こういう夢想（楽園の再現）を実現するためにその莫大な財産をつぎこむ—そして、この計画の現場監督をすることによって思う存分戸外の運動をとる—さらに、この計画のおかげで、絶えずある一つの目的、それも高度に精神的な目的をつねに見失わない—そしてそのために、野心の下らなさを痛感することが可能になり—その魂の唯一の支配的情熱、美への渇きを飽満のおそれなしに存分に満し得るような、つきることのない源泉を持ち、とりわけ、そのうるわしさと愛情が彼の生活を天国さながらの紫の大気につつま、女らしさに欠けるところのない女性の共鳴まで獲ち得る—まさにこういうやり方でエリソンは、まごう方なき幸福に恵まれ、人みな免れがたい浮世の煩らいからも完全に解放されたものだ—いや、また事実そうすることができたのだ。」(『アルンハイムの地所』)

It was in devoting his enormous wealth to the embodiment of a vision such as this—in the free exercise in the open air ensured by the personal superintendence of his plans—in the unceasing object which these plans afforded—in the high spirituality of the object—in the contempt of ambition which it enabled him truly to feel—in the perennial springs with which it gratified, without possibility of satiating, that one master passion of his soul, the thirst for beauty; above all, it was in the sympathy of a woman, not unwomanly, whose loveliness and love enveloped his existence in the purple atmosphere of Paradise, that Elisson thought to find, *and found*, exemption from the ordinary cares of humanity.

— ‘The Domain of Arnheim’ —

以上、『アッシャー家』と同じ主題を共通にもちながら、正反対の世界を示している一連の庭園小説、『ランダー山荘』、『アルンハイムの地所』、『庭園』、『妖精の島』などを比較対照させながら、不可解なまた無意味な作品と解されがちな『アッシャー家』には、明白な意図がこめられていたのだということを示して、拙文をおく。

使用テキスト The Complete Works of Edgar Allan Poe, 17 vols. ed. by James A. Harrison, AMS Press, Inc., New York, 1965, reproduced from 1902 New York Edition

注1 *Perspective* 第3号 昭和47年12月

注2 “A key to the House of Usher” by Darrel Abel, from *The University of Toronto Quarterly*, XVIII (1949), from *The Twentieth Century Interpretations of ‘The Fall of the House of Usher’* ed by Thomas Woodson, Prentice-Hall, Inc. 1969

注3 from *Studies in Classic American Literature* by D.H. Lawrence, Thomas Seltzer, Inc., 1922

注4 “The Vampire Motif in ‘The Fall of the House of Usher’”, by Lyle H. Kendall, Jr. from *College English*, XXIV The National Council of Teachers of English, 1963, from *The Twentieth Century Interpretations of ‘The Fall of the House of Usher’*

注5 *Poe: A Critical Study* by Edward H. Davidson, The Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1957

注6 *Symbolism and American Literature* by Charles Feidelson, Jr., The Univ of Chicago Press, 1953, from *The Twentieth Century Interpretation*

E・A・ポウの『アッシャー家の崩壊』の風景をめぐって

注7 *The French Face of Edgar Poe*, Southern Illinois Univ. Press 1957

注8 *Understanding Fiction*, Appleton-Century-Crofts 1943

注9 'Symbolism in Myth' from *The Forgotten Language*, 1951

注10 He (Goethe) saw all living things—and he was a distinguished botanist who made his own drawings of the plants that he observes—as striving for fuller development through an infinitely long process of adaptation. I might almost say that he believed in the gradual civilisation of plants and animals. It was the point of view that was later to lead to Darwin and the theory of evolution.

— from *Civilisation*, 'Worship of Nature', by K. Clark, (1969) —

注10 英国の小説家 Beckford, (1759—1844) の怪奇小説の題名、またその主人公の名

訳文は「ポオ全集」(全三巻)東京創元新社(1969)より一部分借用した。