

〈鏡像〉のテキスト，
或いはボードレールと〈ワーグナー以後〉

富田雄一郎

〈目次〉

| | |
|---|----|
| 1 | 以後 |
| 2 | 鏡像 |
| 3 | 手紙 |
| 4 | 批評 |
| 5 | 効果 |

1 以後

ワーグナー以後、世界は様々なレベルで変化した。19世紀末から20世紀初頭にかけてワーグナーの芸術は流行病の如く世界中に広がり、オペラや音楽の世界のみならずあらゆるジャンルに痕跡を残した。中でもフランス象徴主義の詩的言語の革命を促し、続いて内的独白や意識の流れなどの小説エクリチュールの革新を誘発したことは、文学テキストの形態を一変させ現代文学への道を開いた「事件」として特筆されるべき効果である。また、絵画においては印象派の筆触分割の技法や象徴派絵画の美学に関与し、建築においてはガウディの植物的有機体美学と混合し、哲学・思想面においてはニーチェの一連の論考すべてに陰陽両面での影を落とした。アドルノ、ベンヤミン、ハイデガーらの思想も、レヴィニストロースの構造主義神話学も、ワグネリズムの言説との交流のうちに形成された。何より政治思想において、ドイツ統一運動の精神的バックボーンとして機能し、ついにはナチスのアーリア主義ファシズムと共犯関係を持つに至ったことは、ワグネリズムの負の遺産として記憶すべき出来事であった。これだけの事実を列挙してみただけでも、現代のわれわれが扱っている或いは引き摺っている様々な知的・思想的・精神的基盤の形成過程において——つまりは近代の代表的な言説の恐ろしく広い範囲に亘って——ワーグナー或いはワグネリズムが関連していることが実感されるだろう。われわれは〈ワーグナー以後〉に生きているのである。

ワグネリズム史上最も早い時期に理解と熱狂を示した人物が『悪の華』の詩人シャルル・ボードレールである。ワグネリズムはボードレールに始まると言われるが、それは歴史的事実としてよりはむしろ文化史における〈効果〉の意味においてであろう。パリという場に限定しても、ボードレール以前にベルリオーズ、リスト、ネルヴァル、ゲーティエらがワーグナーに関する情報を随時報告しており、受容の素地は築かれ始めていた。したがってボードレールはそういう意味での最初の人ではない。⁽¹⁾しかしながら、歴史的結

果として、ひとつのイズムを形成するに足る力を持ち得たのが『悪の華』の詩人の言説だったことは、多くの文化史家の認めるところである。ワイリー・サイファーは『ロココからキュビズムへ 18～20世紀における文学・美術の変貌』の中で近・現代における「様式」の変遷を論じつつ、「十九世紀の芸術史は、一八六一年、ボードレールが「タンホイザー」論でワーグナーへの共感を書いた時点を転換点とすることも可能だろう⁽²⁾」と述べている。二人の芸術家の邂逅〈以前〉と〈以後〉で文芸フィールドのなにものかが変化したということ、それはひとつにはボードレールのテキストが単なる事実報告や紹介ではなく、詩人自身の芸術理念と深く絡み合い、新たな時代の新たな詩学を示唆していたからに他ならない。その意味でボードレールは「ワグネリズムの父」の名に値する。その後の歴史的経緯として、ワグネリズムから象徴主義が生まれ、モダニズムへと展開し、現代のポストモダンの文化状況が導かれてくることを考えるならば、サイファーに倣って「近・現代文学はボードレールとワーグナーの詩学が結びついた瞬間に始まった」と言うことも可能だろう。近代文学史におけるひとつの「事件」とさえ呼びうるこの邂逅が、文化の歴史においていかなる意味を持っていたか或いは持ちうるか、本論考が扱うのはそれである。

「ワグネリズムの父」でありかつ「象徴主義の父」でもあることから、1880年代フランスにおけるワグネリアン象徴主義の発生と全世界的規模での隆盛を、いきおいボードレールのワグネリズムに起因すると結論づけたくなるかもしれない。確かに、ワーグナーと象徴主義を接木したのはボードレールである。ワグネリズム形成に大きな影響力を担うことになる音楽批評「リヒャルト・ワーグナーと『タンホイザー』のパリ公演」（以下「批評」と略す）の中で、後に象徴主義理論の聖典として神格化されるに至る詩篇「照応（万物照応）」の一節を引用することによって両者は初めて融合されたと言ってよい。その意味では「ワグネリアン象徴主義の父」もまた紛れもなくボードレールなのだが、しかしながら「父」足らしめたのは世紀末の象徴派詩人たちであって、当人は象徴主義詩学とは異なるスタンスからワーグナーを観

察していた。「批評」の関心の中心は象徴主義への接続ではなく、もっと別のところにある。

そもその始まりは一通の手紙である。1860年のイタリア座におけるワーグナーの管弦楽コンサートに臨席し感銘を受けた詩人は、直ちに楽匠に宛てて熱烈な賛辞の書簡をしたためる。「何よりもまず、私はあなたのおかげで、私のかつて味わった最大の音楽的享樂を得たのだと、申し上げたい」(C I 672)「あなたによって私はただちに征服されました」(C I 672)と衝撃の大きさを告白した「手紙」は、音楽から受けた印象の言語化を試みた、いわば「第一のワーグナー論」とでも呼ぶべきテキストである。およそ1年後に『タンホイザー』パリ公演の騒動がきっかけとなって纏められることになる「第二のワーグナー論」、すなわち「批評」は、「手紙」の印象批評を拡大・進展させたものである。つまり「手紙」は「批評」のプレ・テキスト、核ともいえる存在であり、ボードレールが最初の衝撃で何を見出だしたのかはそこに凝縮されている。そこで、まずは象徴派の視点に拠った遡及的価値付けを一時保留し、ボードレールが見ていたものを当時の視点から読み直す必要がある。それには、「批評」に詰め込まれた様々な要素を恣意的に或いは任意に取り上げるのではなく、「手紙」から「批評」へと至る道筋を生成論的に追いつつ、そこに展開されている「継承」「拡大」「付加」を選び分けながら、テキスト内に流通する様々な言説の中心と周辺の距離を洗い出していく作業が求められる。最初の衝撃を解明することが「批評」内部での諸要素の序列を自ずと要請するだろう。それによって、さまざまな読みを施されてきた「批評」が本来持っていた意味と意義を、ワグネリズム文化史の視点から再構成しようと思う。

2 鏡 像

「手紙」の中でボードレールはワーグナーに見出したものを三つに分類し呈示する。第一に挙げられているのは己の詩学との類似性である。

まず最初に、私はこの音楽を知っているという気がしました、そして後ほど、この点を考えてみて、その幻覚^{ミラージュ}がどこから来るものか理解しました。この音楽は私の音楽だという気がしていたのであり、いかなる人間も自分が愛すべき定め的事物を見てそれと知るように、私もこの音楽を聴いてそれと知ったのです。(C I 672-673, カナルビ筆者)

自分と似たものの発見、ワーグナー芸術との同一性の指摘である。だが厳密に言えば、これは衝撃の内実を表現したものではあってもワーグナー音楽それ自体の分析ではない。それは後に述べられることになるが、何よりもまず類似性こそがボードレールにとって真っ先に指摘されるべき最優先事項だったことは押えておく必要がある。なぜならワーグナーの音楽が「私の音楽」であるならば、「手紙」の中でこれから列挙される諸々の特徴はそのままボードレール自身の姿にスライドし、つまりはテキストが〈鏡像〉として機能していることになるからである。上記の引用でボードレールが用いている「幻覚^{ミラージュ}」——‘mirage’ (幻覚・蜃気楼) ——という言葉は動詞の‘mirer’ (鏡に映す) を語源とするから、「鏡像^{イマージュ}」とも無縁ではない。これはかつてポーを発見した際にも行った自己投影行為にも通ずる⁽³⁾。他者の中に自らの〈鏡像〉を見出し歓喜するという思考様式はボードレールの他者理解の基本パターンと言える。したがってワーグナー讃歌の論は自己確認・自己肯定の作業——ボードレール自身によるボードレール論——を内に含み、逆照射的にボードレールという芸術家の輪郭を顕わにすることになる。ワーグナーは他者の衝撃である以上に、ナルシスティックに再認された自己の〈鏡像〉として機能していることがここから明らかになる。

こうした鏡像化は、ポーの場合のような初期段階ではまさに字義通り「鏡像段階」として自己成型の契機として機能したであろうが、批評家及び詩人として一通り自己確立が済んだ詩人にとって、ワーグナー論という分析を通じて自己を切断して客体視することは、同時に、輪郭(=境界)の認識、すなわち自らの限界を意識させられることにもなったはずである。そして境界の先を模索すべく運命付けられることになったはずだ。常に「新しきもの」

を希求せねばならないという脅迫観念に宿命づけられていた革新気質の芸術家にとって、分身を見つけた「快」は同時に自己存立の不安、「不快」をも引き起こしたことは想像に難くない。〈鏡像〉としてのワーグナーは揺さぶりを仕掛けてくる一種の脅威ともなり、その脅威を何らかの形で乗り越え、新たな出発へと向かわざるを得なくなる。⁽⁴⁾ワーグナーの衝撃は自己の再認であると同時に微調整をも要請する。それゆえ、「手紙」と「批評」がボードレールという過去を炙り出すだけでなく、その差異が来たるべきボードレールの詩学をも予兆している可能性は極めて高い。

3 手紙

「自己同一化」に続いて、第二に指摘されているのは「^{グランドエール}大きさ」である。

その次に私を打った主な性格は、大きさということでした。それは大きなものを表象し、大きなものへと駆り立てます。私はあなたの作品の随所に、〈自然〉の大きな音や大きな相貌のもつ荘厳^{ソラニテ}、人間の大きな情熱のもつ荘厳を見出しました。聴く者はただちに心をうばわれ、屈服させられるのを感じます。(C I 673, ルビ筆者)

「大きさ」「荘厳」を「崇高」と言い換えてみるならば事態はよりはっきりする。カントは『判断力批判』の中で、「絶対的に大」である対象に対して感じる動揺の感覚を「数学的崇高」、圧倒的な威力を伴う現象に対する畏怖の念を「力学的崇高」と分類したが、ボードレールが言うところの「〈自然〉⁽⁵⁾の大きな音や大きな相貌のもつ荘厳」も「人間の大きな情熱のもつ荘厳」も、量的に巨大であるが故に数学的崇高と見做することができるだろう。一方、力学的崇高と思われる記述はこの先に見出される。

最も風変わりで私に新しい音楽的な感覚をもたらした曲の一つは、宗教的な恍惚^{エクスターズ}を描く役目の曲です。「招待客の入場」と「婚宴」の生み出す効果は涯^{イマーン}しもないも

のです。われわれの生よりも広大な一つの生の尊^{ラルジユ}厳^{マジエステ}のすべてを、私は感じました。それからもう一つの事、私はかなり奇異な性質の、ある感情を度々感じましたが、それは、理解すること、わが身を滲透され浸入されるにまかせることの誇りと享樂であり、本当に肉感的な逸^{ゾオリユフテ}樂、空気の中を上昇したり海の上を浮き流れたりする逸樂にも似たものです。(C I 673, ルビ筆者)

「招待客の入場」とは『タンホイザー』第二幕の歌合戦の会場における貴族や騎士たちの入場合唱曲であり、「婚宴」とは聖盃と白鳥の騎士の夢幻物語である『ローエングリン』の第三幕における婚礼の合唱(有名な結婚行進曲)のことである。いづれも「われわれの生よりも広大な一つの生の尊⁽⁶⁾厳⁽⁶⁾のすべて」という量的な「大きさ」を喚起していることから数学的崇高に近いものと考えられる。これに対し「空気の中を上昇したり海の上を浮き流れたりする逸樂」の激しい運動エネルギーに翻弄される心的動揺を、力学的崇高の体験と考えてよいだろう。

最後に指摘されているのは、「いたるところに」感じられる「何かしら昂揚された、かつ人を昂揚させるもの、何かしらさらに高く上ろうと渴望するもの、何かしら過^{エクセシフ}度^{スベルラティブ}で最高度なもの」(C I 673, ルビ筆者)である。

たとえば、絵画に借りた比喩を用いるなら、私は目の前に暗い赤色の広^{ヴァスト}大な^{ヴァスト}拡^{ヴァスト}がり^{ヴァスト}を想像します。この赤が情熱を表象するものとして、私はこの色が、赤と薔薇色のあらゆる中間段階を通して、大^{カマド}竈^{カマド}の白熱状態にまで徐々に達するのを見るのです。これ以上灼熱的なものに達することは困難、いや不可能とさえ見えるでもありましょう。ところが最後にもう一つ火箭が現れ、それに対して背景をなす白色の上に、ひときわ白い航跡を描くのです。これは、言ってみるならば、絶^{パロキスム}頂^{パロキスム}に登りつめた魂の最後^{スプレーム}の叫びでありましょう。(C I 673-674, カナルビ筆者)

つまりは「強^{アンタンシテ}烈^{アンタンシテ}さ」の詩学である。強烈な神経エネルギーの知覚を数学的崇高と捉えるか力学的崇高として捉えるかは議論の余地があるかもしれない。が、いづれにしても、「絶対的に大」であると言えそうな存在の知覚は崇高

の体験に違いない。先の引用にあった空気の中を上昇する恍惚と波間を漂う逸楽もおそらくはこうした強烈なエネルギー、阿片などの麻薬効果に似た無制限の波動の知覚を伴う体験と考えられる。先程の数学的崇高と併せ、いまだ不分明ではありながらも、「大きさ」と「強烈さ」という二種類それぞれの崇高としてワーグナーの音楽を捉えていることがわかる。これが、「手紙は崇高という主題系に向けて秩序づけられていた」とラクーニラバルトが指摘していることの意味である⁽⁸⁾。

ところで、上記の「大きさ」と「強烈さ」の二つの引用をもう少し詳細に見ていくと、ボードレール自身の分類にはない別の認識視座が織り込まれていることに気づく。まず「大きさ」の項で述べられている「宗教的恍惚」と「肉感的逸楽」の二種の快樂に関する問題である。前者は『ローエングリン』の前奏曲及び結婚行進曲、そして『タンホイザー』序曲の巡礼の音楽及び第二幕の入場行進曲から感じ取ったものに対する命名、後者は明記されていないが当日の曲目から判断しておそらく『タンホイザー』序曲のヴェーヌスベルクの音楽や『さまよえるオランダ人』序曲から受けた印象と思われる。つまり聖俗両面の快樂を表現する二面性を持った芸術家という読みである。もうひとつの注目すべきポイントは「強烈さ」の項において語られていた、赤や白などの色彩の知覚に関する問題である。精神の極限的状态が五感の相互共鳴を促し、音楽から色彩を感じたり色彩から薫りを感じたりする五感のアマルガムな交響状態、すなわち「^{シネステジー}共感覚」現象を引き起こす音楽という認識。それは詩人が親しんでいたベートーヴェンやウェーバーのものとは明らかに異なる副作用を引き起こす新しい音楽であった。したがってこの二点を加味すると、ボードレール自身が挙げていた「自己同一性」「大きさ」「強烈さ」の三要素は、次のように再編成されることになるだろう。第一に「崇高」——数学的崇高と力学的崇高（特に神経的な強烈さ）——、第二に聖俗二面性の「二元論」世界、そして第三に知覚の相互作用による「共感覚」現象、そしてそれらを統括する「自己同一性」、すなわち詩人と音楽家の〈鏡像〉関係。これが「手紙」を構成する主たる要素である。

新たに再構成された三要素はすべて、ボードレールの批評活動及び創作行為との符合が指摘できる。まず「強烈さ」を示す例としては『パリの憂鬱』の「無能なガラス屋」や「貧民を撲り倒そう！」などが挙げられるし、極端を愛する性情であることは「批評」の中で本人も認めている⁽⁹⁾。『赤裸の心』では1848年の二月革命及び六月暴動に参加した時の興奮を「一八四八年における私の陶醉^{とりこわ}」「取壊^{とりこわ}しの、自然的な快樂」「相変わらず破壊への嗜好」(OC I 679) などという表現で想起してもいる。「二元論」については、詩篇「美への讃歌」の「きみが天から来ようと、地獄から来ようと、それが何だ／おおく美よ！法外な、怖ろしい、無邪気な怪物よ！」(OC I 25) や、詩篇「旅」の「く地獄」でもく天」でもかまわぬ、深淵の底へ跳びこむこと／く未知なるもの」の奥底深く、新しきものを探ること！」(OC I 134) ような善悪に拘泥しない二元的思考パターン、すなわち『悪の華』の世界構造そのものと言ってよい。「共感覚」もボードレールの行動原理のひとつである。詩篇「髪」における嗅覚と聴覚と視覚の交感、「響きにみちたこの港に、私の魂がなみなみと／飲むことのできるものは、香り、音、そして色」(OC I 26) や、詩篇「腐屍」における蛆虫の這い回る腐敗した肉塊と悪臭と蠅の唸る音が醸し出す「異様な音楽」(OC I 31)、ドラクロワの絵画に対し「色彩のこうした感嘆すべき和合は、しばしば和声^{ハーモニー}や旋律^{メロディー}を思わせるのであり、彼のタブローからもち帰る印象は、しばしばほとんど音楽的である」(OC II 595) と色彩と構図の醸し出す音楽性を評価していたことなど、際限なく列挙していくことができる。

しかしながら、「崇高」、特に数学的崇高の喚起する真・善・美のイメージは、一見、『悪の華』の汚物や腐肉、犯罪者や売春婦、絶望と貧困に満ちた世界とはあまりにもかけ離れているように見えるかもしれない。大きなものではなくむしろ小さなもの、蔑まれ悪や醜として排除されるものへの眼差しが『悪の華』の基調であり、そうした抑圧された「悪」の存在に光を当てることで旧来然とした美学を脱構築^{ディコンストラクト}することがこの韻文詩集の目的ではなかったか。しかし、悪魔を通じて神を描くのがボードレール流の「裏返しにさ

れたカトリシズム」であったことを思いやれば、小さなものの集合体である現実の「悪」にこだわりながらも実は「崇高」に憧れていることは明白であり、詩篇「高翔」のような高みへと上昇する憧れを主題とした詩、「沼また沼の上高く、谷また谷の上高く／山また山、森また森、雲、海原の上高く／太陽のかなた、^{エーテル}瀨気のかなた／星ちりばめた天球の境の^{きかい}かなた／わが精神よ、お前は身も軽く動いてゆく／そして、波間に恍惚となる上手な泳ぎ手のように／お前は心晴れ晴れと、深く^{はて}涯もない空間にひと筋の尾を引く／言うに言われぬ雄々しい逸楽にふけりながら」(OC I 10)、或いは詩篇「旅への^{いざな}誘い」のような「ここ」ではない「彼方」への憧憬、「彼処では、すべてがただ秩序と美しさ／奢侈、静けさ、そして逸楽」(OC I 54)、を「旅」という表象で歌った詩にも顕著にそれは表れている⁽¹⁰⁾。ボードレールは彼方に崇高を想いながらそれとは対照的な現実生活に留まり、「反転された崇高」の世界を描き続けた詩人である。

詩篇「高翔」と「手紙」の語彙の類似、いや同一性は疑問の余地がない。初版『悪の華』(1857年出版)所収ゆえ、この詩が書かれたのは衝撃以前ということになる。ワーグナーを既存の詩学に引き寄せて解釈していたということだ。要するに詩人による翻訳行為である⁽¹¹⁾。ワーグナーはボードレールという強烈な個性による鏡像化という〈翻訳〉を通じてフランスに移入された。このことは後のワグネリズムの方向性を見るにつれ極めて重大な意味を持っていたと言わざるを得ない。〈ボードレール以後〉の世紀末のワグネリアンは様々な形で彼の遺産を引き継ぐことになるのである。コンサートの日以来詩人は「もし、せめて、今夜ワーグナーを少し聴くことができたなら！」(C I 674)とあらゆる機会を探し始める。それは「あなたによって私はただちに征服されました」(C I 672)と告白しているように前面的な服従ときえ言えるものであった。実態は鏡像化という翻訳行為であり、自己への服従に限りなく近かったにしても、ワーグナーによって開示された〈音楽〉という現象の圧倒的な崇高の威力が、自らの抒情詩を超える何かを予感させたはずである。そうでなくてはあれ程の熱狂は説明がつかない。自己に似て

自己を越える何か。境界の外の模索が始まる。

4 批評

4-1 「継承」

その結果が「批評」である。執筆・出版に踏み切ることになった直接のきっかけは、コンサート体験からおよそ1年後の『タンホイザー』パリ公演が巻き起こした一大スキャンダルであったが⁽¹²⁾、下準備は「手紙」の直後から始められ、特にワーグナーの著作『オペラ詩四篇』の読解を中心とした理論と台本の分析がその成果として書き加えられる。「批評」は四つの節と、後に加筆された「付言」の合計五つのパートから構成されている。第一節はイタリア座コンサートの印象を記述するため「手紙」を拡大したもの、第二節はワーグナーの「音楽書簡」(『オペラ詩四篇』の序文で、ワーグナー自身による理論の概説)からの理論抽出、第三節は『タンホイザー』『ローエングリン』『さまよえるオランダ人』のあらすじ紹介、第四節は表現方法の強烈さに焦点を絞った分析、そして数日後に書き加えられた「付言」はタンホイザー騒動の報告である。「手紙」をサブ・テキストとして重ね合わせて読み直していくと、拡大されたものと付加されたものが自ずと浮き上がってくる。〈鏡像〉の限界の外にボードレールが模索したものを知る手がかりはその差異の中に存在する。

最初の節では13ヶ月前のイタリア座コンサートの模様が詳細に描かれる。一言で言えばこの節は雛形としての「手紙」をさらに精密にしたものである。批評家たちの無理解に対する憤りから始まり、「手紙」の印象が再度、より詳細な形で記述されるのだが、そこで挙げられていた諸々の特徴は基本的に大差なく継承されている。例として『ローエングリン』前奏曲⁽¹³⁾から受けた印象を記した箇所を引用してみよう。

冒頭の数小節を聴いただけで、私は、想像力ゆたかな人々ほとんど皆が眠りの中で夢によって体験したことのある、ああした幸福な印象の一つを受けたことを思い出す。私は重力の束縛から身が解放されたのを感じ、追憶によって、高い場所を流れめぐる並はずれた逸^{ゾオリユブテ}楽をふたたび見出した（私は先ほど引用したプログラムをその時は知らなかったと、ついでに記しておこう）。続いて私は、絶対の^{ソリチユード}孤独、だが、涯^{イマ}しもない地平と広く散乱した光とをともなう孤独の中で大いなる夢想のとりことなっている一人の男の甘美な状態を、われ知らず心に描いた。それ自体の他には背景をもたぬ^{イマ}広大無辺の境。やがて私は、さらに激しい明るさ、辞書の供給してくれるニュアンスをもってしては絶えず再生してゆくこの熱気と白さの増加を表現するには足りないであろうほどの早さで増大してゆく、光の^{アンダンシテ}強烈さの感覚をおぼえた。その時私は、光にみちた環境の中を動く魂というものの、逸楽と認識とから成る恍惚、そして自然界の上に遙か遠く離れて浮揚する恍惚というものの観念を、十全に抱くことができたのだ。（OC II 784-785, ルビ筆者）

「手紙」の「継承」を最もよく開示している部分である。音楽に「わが身を⁽¹⁴⁾滲透され浸入されるにまかせる」恍惚的浮遊感、「広く散乱した光」「さらに激しい明るさ」「絶えず再生してゆくこの熱気と白さの増加」「光の強烈さの感覚」という色彩や光を知覚させる程の共感覚効果に重点が置かれているのは先の「手紙」と⁽¹⁵⁾変わりない。あえて差異を読み込むとしたら、空間の無限の広がり——すなわち数学的崇高——が、「重力の束縛から解放」されて「高い場所を流れめぐる並はずれた逸楽」「自然界の上に遙か遠く離れて浮揚する恍惚」という垂直方向の広がりとして、「涯しもない地平」の中に置かれた「絶対の孤独」「背景を持たぬ広大無辺の境」という水平方向の広がりとの二方向に、より鮮明な対比をもって細分化され呈示されたことだろうか。

だがボードレールは個人的な印象を記すだけでは満足しない。「真の音楽は異った脳髄の中に類似の観念を暗示するものであると、証明すること」（OC II 784）を目論む。そのためにコンサート会場で配布されたプログラムのワーグナー自身による解説とフランツ・リストによる解説とが引用され、三者に共通する普遍的イメージをそこから導き出そうとする。

三つの訳出すべてに、われわれは、精神的かつ肉体的な至福の感覚を見出す。孤立、何かしら無限に大きく無限に美しいものの観照、眼と魂とを失神に至るまで喜悅させる強烈な光、といったものの感覚、そして最後に、考えられ得る最終の限界まで拡がった空間の感覚を見出す。(OC II 785)

至福、精神と肉体の二元構造、崇高としての無限の大きさと強烈さ、光の知覚など、「手紙」の項目が列挙され、帰納的に正当化される。孤独を喚起する広大な空間の知覚がここでも新たに付け加えられている。『タンホイザー』序曲や『さまよえるオランダ人』序曲の「肉体的悦楽」が波に揉まれる力学的崇高として分類されるのに対し、『ローエングリン』前奏曲の齎した「宗教的恍惚」が空間的な数学的崇高として対置されるに至ったのである。印象の精密化と正当化という形で「継承」は完成された。

4-2 共感覚から象徴理論へ——第一の「拡大」

しかしそれ以上に第一節で注目を惹く変化は、後に象徴主義の聖典と見做されることになる詩篇「照応コレスボンダンス」からの引用であろう。「生命ある柱」が「曖昧な言葉を洩らす」「象徴の森」。この森が暗示の詩学に満ちた芸術空間の表象であり、ワグナーの総合芸術理論における有機的統一体信仰と類縁性を保持していることは解説の必要もないだろう。引用を配置することによって「手紙」の共感覚体験が万物照応の宇宙理論へと拡大され、ワグナーが象徴主義に接木されたのである。或いは、ワグナーという触媒効果によってボードレールのプレ象徴主義プレ・サンボリスムとも呼ぶべき美学が、それまで『悪の華』の中的一篇の詩でしかなかった「照応(万物照応)」を象徴主義詩学の呪法として鋳直したとも読める。いずれにせよ「手紙」の「共感覚」が象徴主義理論として——だがむしろ体系的理論というよりは未だ感覚的なレベルではあるが——⁽¹⁷⁾大きく「拡大」されたことを意味する。「批評」における一つ目の変化である。この瞬間にワグナーを神と信奉するワグネリアン象徴主義が誕生したと言っても過言ではない。

その意味ではボードレールのワグナー論の持つ最大の功績はここにある

とすら言える。象徴主義理論の、或いは唯美主義における〈音楽〉至上主義の源泉はここに求められる。象徴主義の有機的統一体信仰も明白に見て取れる。しかしながら、たとえそうであったとしても、ここでこの詩が引用されたそもその意図は、照応理論によって「真の音楽は異った脳髄の中に類似の観念を暗示するものであると、証明する」ためであり、三者比較の引用の例と同じく、自らの印象を理論的に正当化するのが目的であって、象徴主義詩学の宣言ではないのである。後者はあくまで二次的な副産物であり、その威力の発揮は世紀末を待たねばならない。したがって、象徴主義をボードレールのワーグナー受容の中心として特権化することは、テキストが本来持っていた目的からは外れることになってしまう。「照応（万物照応）」の引用は、衝撃を身近な概念によって説明付けようとする行為のひとつであって、〈翻訳〉と考えるべきである。「最初の演奏会以来、私は、これらの特異な作品の理解にさらに深く分け入りたいという欲求に憑かれた。私は一つの精神的手術、一つの啓示を受けたのだ」（*OC II* 785）。それは「私の力では定義できぬ何かしら新しい物」（*OC II* 785、ルビ筆者）であり、「自分の逸楽を認識と化す」（*OC II* 786）ことで自分を越える「新しさ」の正体を解明すること、それがワーグナーを巡る論考の目的であり、詩人としてのその先の在り様を模索することが〈以後〉の目標となる。

4-3 理論とドラマ——「付加」

衝撃の意味を掘り下げ〈鏡像〉の彼方に新たな詩学を見つけるため、ボードレールは入手可能なさまざまな資料に当たる。その結果が、第二節における「音楽書簡」の詳細な分析を通じたワーグナー理論の解明であり、第三節における具体的なオペラ・テキスト——『タンホイザー』『ローエングリン』『さまよえるオランダ人』——の分析である。「手紙」が管弦楽コンサートの印象記という性格上、音響の威力に対する感覚的な印象の言語化に終始していたのに対し、「批評」は理論とドラマの情報を付加することによって「手紙」を補完しようとする。第二節と第三節はワーグナーを知らない読者に向

けられた「案内」の機能を果たすと同時に、ボードレール自身にとっては認識に向けての手続きという意味を持つ。単なる要約には留まらない、彼方を目指す詩人の意識的な選択眼と無意識的な翻訳行為が、そこには認められるはずである。多くの引用から成るこの節で取り上げられるのは、総合芸術理論、伝説と神話の使用法、そして批評的精神と芸術的感性の両立という問題系である。理論に関する議論——特に神話を巡る問題——は次稿に譲るとして、ここでは台本解説におけるボードレールの語り口について確認しておきたいことがひとつある。

『タンホイザー』は二元構造を特徴とする⁽²⁰⁾。エリーザベトとヴェーヌスの二人の女性はそれぞれ聖と俗を表象し、ボードレールが管弦楽コンサートから聴き取った通り、すでに序曲において二種のライトモチーフとして聴覚的にも表現されている。ボードレールの言葉を借りれば『タンホイザー』の主題は「人間の心情を主戦場に選んだ二つの原理の、すなわち肉体と精神との、地獄と天国との、魔王と神との闘争を表象する」(OC II 794)ということになる。「この二つの無限のどちらかのいかなる影^{イマージュ}像を示されても、ただちに自分自身の半分をそこに認めるのだ」(OC II 795)。そして、ワーグナーを「詩人であると同時に批評家」(OC II 792)「秩序の人間と情熱的な人間」(OC II 806)と規定した上で、批評と創作に関する有名なテーゼ、「批評家が詩人になったりすることがあれば、芸術の歴史におけるまったく新たな出来事であろうし、あらゆる心的法則の顛倒、一個の畸形であるだろう。これに反して、あらゆる大詩人は、自然的に、宿命的に、批評家となるものだ」(OC II 793)が呈示される。「批評家」と「秩序」は古典主義原理を、「詩人」と「情熱」はロマン主義原理を表象する。耳が聴き分けた聖俗両性の快楽が、『タンホイザー』における主題の二元論と手を取りあい、芸術家の在り様、書記行為^{エクリチュール}の二元論へと繋げられる。これもまた自己正当化的な議論であることはいうまでもないが、こうした二元的思考法の偏愛もボードレールの行動原理のひとつと呼ぶにふさわしいものだ。第一節でも「逸楽と認識とから成る恍惚」という感性と知性に分割された二元論的存在として認識

主体を表現していた。『ローエングリン』の聖性、『オランダ人』の悪魔性——呪われた不死の船長は吸血鬼の相関物——もまたそれぞれ一方の属性を喚起するがゆえに二元論的視座に取り込まれ、位置づけられていただろう。『赤裸の心』の「いかなる人間の裡にも、いかなる^{とき}にも、二つの同時的な請願があって、一方は神に向い、他方は〈魔王^{サタン}〉に向う。神への祈願、すなわち精神性は、昇進しようとする欲望だ。〈魔王^{サタン}〉への祈願、すなわち獣性は、下降することの欲びだ」(OC I 682-683)という一節とも呼応する。歴史のある一点で、二元構造の『タンホイザー』と二元思考を原理とする詩人が邂逅し、その触媒作用の中からワグネリズムとワグネリアン象徴主義が発動したことは、二元論であるがゆえではないにせよ、少なくとも二元論ならばこそとは言えるのではないか。⁽²¹⁾ボードレールは言う、「われわれは騎士タンホイザー自身に似たものであったのだ」(OC II 795)と。

5 効果

5-1 セミオティックな力の特権化——第二の「拡大」

ところがこれまで繰り返し語られてきた、認識／逸楽、理性／感性、古典主義精神／ロマン主義精神、批評家／詩人という一見安定した二元構造は、最終節において崩される。前者の形式・統一を打ち破る後者の内的欲動、すなわちセミオティックな力の発現が優先されるに至るのである。

われわれはすでにリヒャルト・ワーグナーの裡に、二つの人間、秩序の人間と情熱的な人間とを見てとったと、私は思う。ここで問題になるのは、情熱的な人間^{パシヨネ}、感情の人間だ。^{サンチマン}(OC II 806, ルビ筆者)

そして『タンホイザー』の二元構造における「逸^{ヴォリュプトゥーズ}楽^{オルジアック}的で狂宴的な部分」のエネルギーな表現力を優先的に賞賛する。

最初から、一つの考察が私の心に強く響いた。それは、『タンホイザー』の序曲の逸楽的で狂宴的な部分の中に、この芸術家が、『ローエングリン』の序曲（前奏曲）の特徴をなす神秘性の描写におけると同じだけの力を注ぎ、同じだけの精力エネルギーを発揮したということだ。（OC II 806、括弧筆者）

結局のところ「悪」の崇拜である。聖女エリーザベトの自己犠牲によって救済されるという『タンホイザー』の主題をボードレールは裏切る。ワーグナーを崇高なるもの・天上なるものへと神聖化・神格化するのではなく、『悪の華』の地上的美学・悪魔主義的なイデオロギーに引き寄せる方向で読み替えたということである。だがそうである以上、ここに「新しさ」はまだ、ない。重要なのは次に続く一節である。

この楽匠の音楽を何よりもまず忘れがたくしるし微づけていると私に見えるものは、神アンタシチ的な強烈さ、情熱バシオンと意志ヴィオロンスにおける激烈さだ。（OC II 806、カナルビ筆者）

〈鏡像〉の彼方への突破口を開くのは「手紙」の三要素のひとつであった「強烈さ」の詩学、情熱ヴィオロンスと暴力的な力の発露だと言うのである。構成上ひとつの独立した節として、それも結びの節として昇格させられていることを考えれば、その意味の重要性は計り知れよう。自己と似つつも自己を越える「何かしら新しい物」とは神経的強烈さ・暴力的激烈さであるという確信。〈ワーグナー以後〉の模索の帰結がここにある。これは前年の「手紙」からおおよそ1年を経るうちに詩人の内部で音楽の能力であるセミオティックな表現力への欲動が増大してきたことを意味するのだろう。そしてそのことは当然彼自身の書記行為エクリチュールや美学概念にも飛び火する。そのひとつが『悪の華』改定作業における「微調整」であり、ギース論における「現代性」の問題であり、散文詩における新しい形式の試みである。詳しくは次稿で扱うとして、ここでは書記行為エクリチュールと概念変化モデルニテの両者に跨る例をあげることで、次稿への橋渡しとしよう。

5-2 『悪の華』改訂

それは『悪の華』の詩篇「音楽」における音楽性の変化に関する問題である。下線部が改訂された箇所、改訂前の表現を右側に付記する。

音楽はしばしば (souvent)、海のように私を捉える！ 「時おり (parfois)」
 色淡い私の星の方へと、
 空をおおう濃い霧の下、あるいは広漠たる (vaste) 瀟気エーテルの中に、 「純粋な (pur)」
 帆を掲げ船出する私。

胸を張り出し、帆布ほぬのさながら
 肺臓はふくらんで、
 夜の闇が私の目にかくす十重とえ二十重はたえの大波の
 背を、よじのぼる私。

私は感ずる、行き悩む船のありとあらゆる情念が、
 この身のうちに顫えるのを。
 順風おいかけが、身ひきつらせ荒れ狂う暴風雨あらしが、

測り知れぬ深淵 (l'immense gouffre) の上に 「暗鬱な深淵 (le sombre gouffre)」
 私を揺する。またある時は、平らかな風、わが絶望の
 大いなる鏡！ (OC I 68, 下線筆者)

先に言及した「高翔」と同じく、浮遊感覚の恍惚を歌った詩である。元々は「ベートーヴェン」という題だったという説がある。その説に立脚して読み返す時、‘pur’ (純粋な) から ‘vaste’ (広大な・限りなく広い) への変化と ‘sombre’ (暗鬱な) から ‘immense’ (広大な・無限の) への修正は、古典主義的な構築性とロマン主義的な苦悩を抱えたベートーヴェンの音楽性から、ボードレールが見出した「崇高」としてのワーグナーの音楽性への移行を思わせずにはいられない。ワーグナー体験の〈以前〉と〈以後〉でボードレール内部の〈音楽〉は振幅の幅を拡大し、それがこの改訂作業に表面化している

と考えるのが正しいだろう。絵画の批評家及び詩の開拓者としてのボードレールに欠けていたものがワーグナーによって啓蒙され、それと連動して「音楽」における〈音楽〉が「微調整」されたのである。当然のことながら音楽が齎す感動の頻度は‘parfois’（時おり）から‘souvent’（しばしば）へと増大することになる。〈ワーグナー以後〉のテキストはすべからく〈ワーグナー以後〉として読み直されねばならない。特に散文詩『パリの憂鬱』とコンスタンタン・ギース論の『現代生活の画家』は衝撃の余波を真っ向からくらっている。神話復権の問題と併せて次にはこのことが問われることになる。

〔注〕

ボードレールによって書かれたテキストの引用にはプレイヤード版の原書の頁数を併記してある。略記号 *C* は *Correspondance* (Gallimard, 1976) を、略記号 *OC* は *Œuvres Complètes* (Gallimard, 1976) をそれぞれ表わし、それに続くローマ数字は巻数を、アラビア数字は頁を表わす。翻訳は阿部良雄訳『ボードレール全集』(筑摩書房, 1983年) を借用しているが、表記の統一上、一部改変したこと(例えば「ヴァーグナー」を「ワーグナー」など)をお断りしておく。また、本来フランス語ではワグネリズムは「ワグネリズム」と濁らずに発音されるが、本論考は《ワグネリズム文化史》という研究の一環であることから、あえてすべての論考に共通する語として英語表記である「ワグネリズム」を採用した。ワーグナー、ワグネリアンなども同様である。

- (1) ボードレールのテキストが成立する時の詳細については、Grange Woolley, *Richard Wagner et le symbolisme français* (1931) などに詳しい。また、金沢公子は「フランス文学におけるワグネリズム成立過程の一考察——ボードレールのワーグナー論について」(日本ワーグナー協会編『年刊ワーグナー1981年』福武書店)においてリストやゲーティエの影響を分析している。
- (2) Wylie Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature* (Random House, 1960), p.71. 翻訳はワイリー・サイファー『ロココからキュビズムへ 18~20世紀における文学・美術の変貌』(河出書房新社, 1988年)を参照。
- (3) 1864年6月20日(頃)に書かれたテオフィール・トレ宛書簡で「なぜ私が、これほど辛抱よくポーを訳してきたか、ご存知でしょうか? 彼が私に似ていたからです。初めてポーの一冊の本を開いた時、私は、私によって夢見ら

れてきた主題というだけでなく、私によって考えられてきたいくつかの文^{フレーズ}が、しかも二十年前に彼によって書かれているのを見て、驚愕もし、有頂天にもなったのです」(C II 386)と書いている。だが、より重要なのは次に引用するアルマン・フレース宛書簡であろう。書かれたのは1860年2月18日、すなわちワーグナー宛ての「手紙」の翌日である。「ワーグナーの衝撃」が、二十数年も前に受けた「ポーの衝撃」を想起させたのだと推察される。

一八四六年か四七年に、私はエドガー・ポーの小篇いくつかを知りました。私は奇異な震蕩をおぼえました。彼の全作品は死後ようやく単一の版にまとめられたようなしだいですから、私はバリ在住のアメリカ人たちと関係をつけて、ポーの編集した新聞の揃^{そろ}いを借りるといふ、辛抱強いことをやったのです。そうしてみても私は、これはよければ信じていただきたいことですが、私が考えるには考えていたが、ほんやりと混乱した、整理のつかない形で考えていた詩やら小説で、ポーがうまくまとめて完璧に仕上げることのできたものが、いくつもあるのを見出しました。これが、私の感激と、長い忍耐との起源だったのです。(C I 676)

- (4) ラクー＝ラバルトは『虚構の音楽』の中で、ワーグナーの衝撃すなわち「音楽それ自体の開示」が「絵画およびポエジー（あるいは、より広く文学）に関する自分の美学の全体を構築しおえた」ボードレールにとって「最後にもう一度作業を再開するように強いる」「脅威」であったと述べている。Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta* (Christian Bourgois Editeur, 1991), p.35-36. 翻訳はフィリップ・ラクー＝ラバルト『虚構の音楽』（未来社、1996年）を参照。
- (5) エマニュエル・カント『カント全集8 判断力批判 上』（岩波書店、1999年）における「崇高の分析論」参照。
- (6) プログラムは以下の通り、アリアはなく管弦楽曲と合唱曲の組み合わせのみである。
- 『さまよえるオランダ人』序曲
 - 『タンホイザー』序曲（ドレスデン版）
 - 『タンホイザー』第二幕の合唱付入場行進曲
 - 『ローエングリン』第一幕への前奏曲
 - 『ローエングリン』第三幕の婚礼の合唱（有名な結婚行進曲）
 - 『トリスタンとイゾルデ』第一幕への前奏曲
- (7) 「手紙」においては「宗教的恍惚」がまだ「数学的崇高」として分節化されていない。それが整備されるのは「批評」においてである。
- (8) *Musica Ficta*, p.65.

- (9) 「批評」の第四節にも、「こと芸術に関しては、私は過激を憎むものではないと告白する」「ああした健康の過剰、ああした意思の氾濫を、私は好む」とある。(OC II 807)
- (10) エーリッヒ・アウエルバッハ『世界文学の文献学』(みすず書房、1998年)の「ボードレールと『悪の華』と崇高なるもの」などを参照。
- (11) ラクー＝ラバルトは「つまるところ彼のワーグナーはワーグナーではないのだ」と結論づけている。だがそれはワーグナーの音楽から「虚構の音楽を超出するものだけを引き出すことになった」からという理由であって、本稿における鏡像化の問題とは意味を異にする。*Musica Ficta*, p.77.
- (12) スキャンダルの様子はボードレールの伝記やワーグナーの自伝などに詳しい。
- (13) ボードレールの原文では「序曲 (ouverture)」となっているが、正確には「前奏曲 (prélude)」である。
- (14) 「批評」ではなく「手紙」の一節。
- (15) 表現の同一性から「手紙」の第三番目に挙げられていた「過度で最高度なもの」の印象は『ローエングリン』から受けたものらしいことがわかる。
- (16) 引用されるのは前半の二連である。
自然はひとつの神殿、その生命ある柱は、
時おり、曖昧な言葉を洩らす。
その中を歩む人間は、象徴の森を^{よぎ}り、
森は、親しい眼差しで人間を見まもる。

夜のように、光のように広々とした、
深く、また、暗黒な、ひとつの統一の中で、
遠くから混り合う長い木^{こだま}霊さながら、
もろもろの香り、色、音はたがいに^{こた}え合う。(OC II 784)

「曖昧」「象徴の森」「夜」「統一」というロマン主義＝象徴主義の世界で、嗅覚と視覚と聴覚が共感覚状態で照応しながら奏でる観念の〈音楽〉は、世紀末世界を席卷する。

- (17) 理論として展開するのは次の世代(マラルメ、ヴァレリー)においてであることは言うまでもないが、彼らが精神的拠所としたのがボードレールとそのワグネリズムであったのも事実である。マラルメの運命はボードレールが決定したと言っても過言ではない。
- (18) だが、この比較行為によって、音楽の持つ普遍的な言語能力を証明してしまっている、つまり言語から「富」を略奪することになっていることにボード

レールは気付いていないのだろうか。それは次の世代のマラルメの仕事として残されるのだが。

- (19) 「この無力感が、ある奇異な快樂の混じった怒りと好奇心とを私に惹き起すのだった」(OC II 785) とあることから、単純な服従ではなく、ワグナーとは違う場所、それを越える形で、自身の新しい芸術行為を確立する必要に迫られたと推測できる。
- (20) 演出家ロバート・カーセンは2007年東京公演において『タンホイザー』を吟遊詩人ではなく19世紀末の画家として読み替える上演を行った。それにより芸術表現における「主題選択の問題」と「表現の二面性」という問題が浮き彫りにされた。あたかもボードレールの「批評」を理論基盤とするかのような演出である。
- (21) もし『タンホイザー』でなくもっと初期の『リエイツィ』や『オランダ人』、或いは後期の『パルジファル』だったら、これ程明快な〈鏡像〉として作用しただろうか。また『ローエングリン』だったら数学的崇高が優位性を確保していたかもしれない。それに伴い、〈以後〉のボードレールのテキスト生成もまったく別の展開をただけでなく、後のワグネリズムの様態にも影響を及ぼしただろうと想像される。
- (22) プレイヤード版の注(OC I 964)におけるヴァリアント解説を参照。象徴的な「鏡」の存在にも注意を喚起したい。