

ベンヤミンと^{モデルニテ}現代性、
或いは〈ボードレー以後〉のワグネリズム

富田雄一郎

- 〈目次〉
- 1 ベンヤミンによる^{モデルニテ}現代性批判
 - 2 アレゴリーと象徴，そしてアウラ
 - 3 照応とアレゴリーの二面性
 - 4 ^{モデルニテ}現代性とワーグナー
 - 5 空白の中心としてのワーグナー

1 ベンヤミンによる^{モデルニテ}現代性批判

ボードレールの^{モデルニテ}現代性がモダニズム芸術の先駆けとして文学史上重要な意義を持っていることは、評価の色合いに差異の生ずることはあるにしても、それ自体に疑義を差し挟む余地はまずないように思われる。理論の中身に対する批判的な言説もほとんど見当たらない。少なくともポストモダン以前における評価はほぼ確定していたと言ってよい。にもかかわらず、1938年という早い時期に、理論それ自体を不十分であるとして異議申し立てを行った人物がいるのである。文化社会学者にして予見の人ヴァルター・ベンヤミンである。彼は『ボードレールにおける第二帝政期のパリ』において^{モデルニテ}現代性の定義を要約しつつ次のように批判する。

^モ近代（^ル現代）がもつさまざまな関係のなかで、^{アンティーク}古典古代への関係は、際立ったもののひとつである。ボードレールはこれを、ヴィクトール・ユゴーを例としてえがく。「あの宿命が……彼を駆って、古きオードと古き悲劇とを……われわれの知る詩篇やドラマにまで変容せしめた」。近代（^モ現代）とはひとつの時代をさす語だが、同時にその語は、この時代のなかで活動している力、この時代を古典古代へ近づけてゆく力をもさす。ボードレールはわずかな場合にだけ、いやいやながらユゴーにこの力を認めた。これに反して、かれにはワーグナーは、この力の真正で無制限な奔出だと思われた。「その主題の選択とその劇的な方法とによってワーグナーは古代に接近するとしても、その表現の情熱的な精力によって、彼は目下のところ現代の天性の最も真実な代表者である」。この文章は、ボードレールの現代芸術論を簡潔なかたちでふくんでいる。それによれば、古典が模範となるのは構成の面に限られる。作品の実体をなし、作品に生氣を吹きこむのは、^モ現代性である。「古代芸術の中に、純然たる技術、論理、一般的方法以外のものを研究する者にこそ、禍あれ！そこに溺れこんで……提供される価値や特権を、彼は放棄する」。また、ギースについてのエッセイの末尾では、こういわれ

ている。「彼はいたるところに、現代の生の一時的な、束の間の美を探し、さきほど読者の許しを得て現代性^{モデルニテ}と名づけたものの特徴を探した」。まとめると、この理論はつぎのようなものになる。「美というものは……永遠、不変の要素と、相対的、偶成的な要素とから成り立っており、後者は……時代、流行、道徳、情熱である。……この第二の要素なしには、第一の要素は……適したものとともならないだろう」。これは、根底に届いた理論だとはとてもいえない⁽¹⁾。(GS I 584-5) (強調筆者)

更に続けてこう結論付ける。

現代芸術論は、近代^{モデルニテ}(現代)についてのボードレールの見解のなかで、もっとも弱い点である。後者では現代的なモチーフが明示されている。前者のなすべきことはおそらく、古典芸術との対決だったろう。これをボードレールはけっして試みなかった。かれの作品のなかに自然の欠落、素朴さの欠落として現象している断念を、かれの理論はこなしきっていない。(GS I 585) (強調筆者)

ベンヤミンはボードレールの現代性^{モデルニテ}理論をまとめた後、「これは、根底に届いた理論だとはとてもいえない」、「もっとも弱い点である」と真っ向から切っ捨てて捨てる。一体何が問題だと言うのだろうか。ボードレール自身による定義をもう少し詳細に見てみよう。

ボードレールの現代性^{モデルニテ}は1863年のコンスタンタン・ギース論『現代生活の画家』の中で次のように説明される。

現代性^{モデルニテ}とは、一時的なもの、うつろい易いもの、偶発的なもので、これが芸術の半分をなし、他の半分が、永遠なもの、不易なものである。昔の画家一人一人にとって、一個ずつの現代性^{モデルニテ}があったのだ⁽²⁾。(ルビ筆者)

「画家」という語はあるものの、現代性^{モデルニテ}は絵画の領域に留まらず美一般の定

義として機能しうるし、実際そう受容されてきた。美は「一時的なもの（うつろい易いもの）」と「永遠なもの（不易なもの）」との二元構造から成り、「一時的なもの」すなわち「現代的な」「新しさ」が時代時代によって付与されることで美が更新されてゆくという歴史概念である。「永遠なもの」とは「純然たる技術、論理、一般的方法」⁽³⁾と説明されていることから、時代を超えて共有されうる技術上の法則を指すのだとわかる。一方「一時的なもの」とは次のように説明される。

美というものは、量を測定することが度外れに難しい、永遠、不変の要素と、相対的、偶成的な要素とから成り立っており、後者は、言ってみるなら、代る代るあるいは全部まとめて、時代、流行、^{エポック}モード、^{モラル}モラル、^{パシオン}情熱⁽⁴⁾である。（ルビ筆者）

構成要素として挙げられている「時代」「流行」「道徳」「情熱」のうち、「時代」と「流行」は新しさと共に変化するものとして理解できる。「道徳」と「情熱」に関しては、芸術を「道徳」から解放しようとした『悪の華』の詩人ボードレール、ドラクロワの「情熱」的な表現を同時代において率先して評価した美術批評家ボードレール、いずれもボードレール自身の仕事の特徴づける語に相違なく、したがって、現代性が自身の芸術活動を正当化するための理論武装という理由から選ばれたのだとひとまずは納得できる。しかし「昔の画家一人一人にとって、一個ずつの現代性があったのだ」という一文から、また、「その過去を現在として生きた芸術家たち」⁽⁵⁾という表現からもわかるように、これは19世紀末というボードレールにとっての「現代」の芸術を正当化するためだけの理論ではなく、「現代的な」「新しさ」を追求する傾向を持ったあらゆる時代のあらゆるジャンルの芸術家を総称しうる芸術理論、ボードレール自身も組み込まれる美学概念と言うことになろう。⁽⁶⁾

このように「一時的なもの」と「永遠なもの」の二元構造から成る現代性^{モデルニテ}は、「美に関する合理的で歴史的な理論」⁽⁷⁾としてはこれで一応完成された概念であるように思われる。ベンヤミンの理解にも大きな誤解があるようには

思えない。では一体何が問題だと彼は考えたのだろうか。先の引用中の「かれの作品のなかに自然の欠落、素朴さの欠落として現象している断念を、かれの理論はこなしきっていない」という記述から読みとれるのは、現代性^{モデルニテ}が詩作品においては十分実践されているものの批評において不十分であると見做されていることである。つまり現代性^{モデルニテ}それ自体が否定されているわけではなく、理論化に際し徹底さを欠いたことが批判されているのである。そしてこの引用の直後に詩篇「白鳥」の分析が展開されていることを考えると、理論において不足しているとベンヤミンが考えているものは、その記述の中で言及されている可能性が高い。

第二帝政期パリの舗道をよたよたと歩く「白鳥」は、「二度とふたたび、見出されぬものを失った人々」⁽⁸⁾の形象として、亡き英雄ヘクトールを想うアンドロマックの姿と重なり、アンドロマックの古代と現代のパリが重ね写しに描かれる。これをベンヤミンは「近代（現代）と古典古代との相互浸透」(GS I 585)と呼ぶ。「この詩がアレゴリカルなのは偶然ではない」(GS I 585)という一文と併せ読むと、ベンヤミンが詩篇「白鳥」における現在と過去とのアレゴリカルな重なりを称揚していることが見えてくる。⁽⁹⁾さらに数頁後でボードレールのメリヨン論に触れながら、「メリヨンを論じながら、かれは近代（現代）に、近代（現代）のもつ古典的相貌に、熱中している。なぜならメリヨンにおいても、古典時代と近代（現代）^{モデルニテ}は浸透しあっており、このオーヴァーラップの形式であるアレゴリーが、見紛いようもなく登場しているのだから」(GS I 591)とも述べていること、また『パサーージュ論』の「ボードレール」の項でも「現代的なものの形象とアレゴリーの形象とを相互に関連づけなければならない」(GS V 311)とあることから判断するに、作品にあって理論にないものとは「アレゴリー」であると断定してまず間違いないだろう。現代性^{モデルニテ}に対するベンヤミンの批判とは、アレゴリー的思考の欠如に対する批判だということになる。

2 アレゴリーと象徴，そしてアウラ

「アレゴリー」はベンヤミンの思索全体に関わる語であると言ってよい。最初の本格的著作である『ドイツ悲哀劇の根源』からしてアレゴリーの復権を目論んだ論文であった。しかしなぜそれ程までにアレゴリーを重要視する必要があるのか。『ドイツ悲哀劇の根源』に次のような一節がある。

100年以上もまえから芸術哲学は、ロマン派の騒動に乗じて権力を篡奪した概念にうつつしく支配されている。ロマン派の美学者たちが、絶対者に対する輝かしいとはいえ結局なら拘束力のない認識を競って求めたため、単純きわまりない芸術論の議論においてすらも、象徴概念がはびこってしまったのである。この概念は、象徴と称している以外に、真の象徴概念とはいっさい共通点をもちあわせない。つまり真の象徴概念は、権限を神学の領域に置くものなのであって、美の領域の芸術哲学では、初期ロマン派の終わり以降ますます濃厚になっていったこれほど情緒たっぷりの黄昏を広めることなどけっしてできないはずなのである。(GS I 336)

ここで批判の対象となっているのは「^{シンボル}象徴」である。それも「真の象徴概念とはいっさい共通点をもちあわさない」とあることから、ボードレール没後の世紀末にフランスから発生し瞬く間に全世界に伝播した象徴主義文学を指しているのだとわかる。「黄昏」という象徴主義詩人が好んだ終末感に満ちた語の存在から考えても、「ロマン派の騒動に乗じて権力を篡奪した概念」とは象徴主義のことだと考えてよいだろう。つまりベンヤミンはアレゴリーの復権を呼びかけることで、象徴及び象徴主義にどっぴりと漬かった近代の思考回路を、アレゴリー志向に転換させようと目論んだのだと考えられるのである。アレゴリーの導入はそのためにぜひとも必要だったのだ。

では象徴主義の何が問題なのかというと、それは象徴主義が言語の多義性

と「(万物) 照応」という一種の文学的神秘理論を原理とした「アウラ」芸術の最たるものであったからだ。メディア論として名高い『複製技術時代の芸術作品』にそのことがはっきりと指摘されている。

つまり、最初の真に革命的な複製手段である写真の登場（これは社会主義の勃興と同時であった）とともに、ある危機——その百年後には誰の目にも明らかになった危機——が近づきつつあるのを感じとった芸術は、この事態に対抗して、^{ラール・プール・ラール}芸術のための芸術という教義をもち出したのである。これは芸術の神学にほかならない。ここからはその後さらに、まさに一種の否定神学が生じてきた。これは、いかなる社会的機能を果たすことをも拒むだけでなく、いかなる具体的テーマによって規定されることをも拒絶する、〈純粹〉芸術の理念というかたちで現われた。（文学でこの立場に立つことになった最初の人⁽¹⁰⁾はマラルメであった）。（GS VII 356）

19世紀の科学万能主義の土壌から、それに反発する形で^{ラール・プール・ラール}芸術のための芸術、デカダンス、象徴主義は発生した。それゆえ科学的理性によっては探知し得ない霧に包まれた超越空間に〈純粹〉芸術のありかを探索する傾向が、芸術フィールド全般に見られるようになる。この事態をベンヤミンは「芸術の神学」或いは「否定神学」と呼ぶ。マラルメが詩において完成させようとした「観念の交響楽」はボードレーンの「(万物) 照応」理論を発展させたものだが、それは言語の神秘主義とも言うべきアウラ性に依拠し、しかも美を、従来⁽¹¹⁾の神に代わる絶対的な存在として崇拝する礼拝芸術の形式を取るに至る。この意味で象徴主義はアウラ芸術に属する。象徴主義のアウラ性に関してベンヤミンは、象徴主義文学者の一人モーリス・メーテルランクの「沈黙の詩学」をアウラ芸術の典型と見做す発言を『パサージュ論』に残している。「アウラとしての沈黙。メーテルランクはアウラ的なものをグロテスクなまでに展開している」（GS I 674）。

これに対し複製技術の発達、アウラの衰退を促し「芸術作品を世界史上

はじめて、儀式への寄生状態から解放する」(GS VII 356) ことになる。「儀式への寄生状態」とは、無論、神学としての象徴主義、或いはそうした思潮傾向全体を指す。複製技術は美術館や劇場という場から聴衆を引き離し、好きな場所での鑑賞を可能とする。「とりわけ、技術的複製によってオリジナルは受容者のほうへ歩み寄ることができるようになる——写真とかたちであれ、あるいはレコードとかたちであれ。大聖堂はその場所を離れ、芸術愛好家のアトリエで受容される。ホールあるいは野外で演奏された合唱曲は、部屋の中で聴かれる」(GS VII 353)。その結果、一回性という価値によってアウラを温存していた芸術作品は本質的に変化する。「どんなに完璧な複製においても、欠けているものがひとつある。芸術作品のもつ〈いま—ここ〉的性質——それが存在する場所に、一回的に在るという性質である」(GS VII 352)。つまり「アウラの衰退」である。「芸術作品の〈いま—ここ〉的性質だけは必ず無価値にしてしまう。……そのようにして播らぎ出すもの、それは事物の権威、その伝統的な重みなのである。これらの特徴をアウラという概念でひとまとめにして、こう言うことができる——芸術作品が技術的に複製可能となった時代に衰退してゆくもの、それは芸術作品のアウラである」(GS VII 353)。伝統から一線を画することのできるそうした非アウラ芸術の1930年代における今日的な価値を積極的に見出したのが、『複製技術時代の芸術作品』というテキストなのである。

そしてなぜ象徴主義のアウラ性が問題になるのかというと、それはファシズムを心ならずも容認してしまう危険性を秘めているからだと言はる。彼は象徴主義とファシズムの連携の可能性を次のように告発する。

これらのテーゼは、一群の伝統的な概念——たとえば創造性や天才性、永遠の価値や秘密といった——を扱わない。こうした概念は、しっかりしたチェックなしに使用されると（そして現在、それらをチェックして使用するのはきわめて難しい）、ファシズムが意図するような事実的材料の改竄につながってしまう。以下において芸術理論のなかに新しく導入される諸概念は、ファシズムのもつ目的に

はまったく役に立たないという点で、従来の諸概念と異なる。その代わり、芸術政策における革命的要請を定式化するのに役立つ。(GS VII 350)

「これらのテーゼ」とは前文の「現在の生産諸条件のもとでの芸術の発展傾向に関するテーゼ」(GS VII 350)を受けたもので、複製技術が発達してきた1930年代における芸術作品の思潮傾向を示した諸概念を指す。ここで述べられているのは、伝統的なアウラ芸術の「創造性や天才性、永遠の価値や秘密」という概念がファシズムに容易く吸収され変質する危険性である。ナチスのジークフリート崇拜はその典型的な例として挙げられよう。複製によって新しく導入される非アウラ芸術の論理は、旧来の安定した概念に揺さぶりをかけ、「芸術政策における革命的要請」をさえ可能なものとする⁽¹²⁾と期待される。

そもそもアレゴリーはある対象をそれとは違う別のものに置き換えることで成立する修辞法である。したがって「異化作用」「脱構築」をその原理とする。ここにベンヤミンは伝統を破壊する威力を認めるのである。「アレゴリー的志向の威厳。有機的なもの、生あるものの破壊——仮象の消去」(GS I 669-670)、「事物をそれらが通常属している連関から引き離すこと……アレゴリー的志向における有機的連関の破壊」(GS I 670)、「アレゴリーのもつ破壊的傾向、芸術作品における断片的なものを強調する姿勢」(GS I 690)。つまりアレゴリーの脱構築には、ファシズムを導く危険性を持った象徴主義のアウラを排除する効果が期待できるというわけだ。有機的統一体の断片化、伝統的枠組みからの解放、すなわち「古代……からの解放の鍵は、ボードレールから見ればアレゴリーの解釈の中にある」(GS V 313-4)のである。ポール・ド・マンのようなポストモダニストたちが近代の様々なイデオロギーを取り扱う上でアレゴリーを重視したのも同様の理由からであろう。ベンヤミンにとってアレゴリーとは、ファシズムの思想的基盤を形成している古典古代という過去の伝統的イデオロギーの正当性を破壊するための「近代(現代)の武^{モデルネ}装^{アルマトゥーア}」(GS I 681)だったのである。その意味で『複製技

術時代の芸術作品』は、単なるメディア変遷史の書ではなく、『ドイツ悲哀劇の根源』と対をなしつつ、象徴主義による弊害の廃絶を目論み、アウラの衰退という現象にファシズムに対抗する脱構築機能としての価値を積極的に見出した書なのだと言える。

3 照応とアレゴリーの二面性

アレゴリーの復権を主張すると同時に、歴史的には象徴主義詩人として受容されてきたボードレールをベンヤミンはアレゴリー詩人として読み替える。そのために書かれたテキストが『ボードレールにおける第二帝政期のパリ』である。しかしながらボードレールにおける象徴主義の志向を否定はしない。彼はそれを相反する二つの傾向という対等なものとして位置づける。

ボードレールの文学生産の決定的な基盤は、彼のうちで最高度に高められた鋭敏さと、最高度に精神を集中した観想とが形成している緊張関係である。それは理論的には照応の説とアレゴリーの説の中に反映されている。ボードレールは、彼の最大の関心事であったこの二つの思弁のあいだになんらかの関係づけを行うことをいささかも試みなかった。彼の文学は、彼にもともと備わっていたこの二つの傾向の共同作用から生じてくる。(GS I 674)

アレゴリーの想像力の働きと照応との間に連関関係があるのかという問いを追求してみると、ともかくこれらはボードレールの作品のまったく相異なる二つの源泉である。(GS V 348)

アレゴリーと照応の二面性とはアレゴリーと象徴の対立と同じことである。ボードレールの思索原理はアナロジー、すなわち照応と同一化であり、だからこそポー論もワグナー論も〈鏡像〉のテキストという様態を呈していたのである。⁽¹³⁾ベンヤミンはそのことを正確に認識している。つまりアレゴリー

と照応（象徴）の二面性を認めている以上、ボードレールのアレゴリー性のみを強調することは明らかに意図的な読み替え——〈翻訳〉ということになる。ベンヤミンのボードレール解釈は、照応の突出を押さえつけ、アレゴリー的な側面を前景化する。これは照応を封印することで、照応理論を介して象徴主義化されてきた従来のボードレール解釈をアレゴリー側に揺り戻すという意図によるものだと考えられる。

4 ^{モデルニテ}現代性とワグナー

ここでもう一度、^{モデルニテ}現代性批判の問題に立ち戻ろう。ベンヤミンにとってアレゴリーが批判のための武装として重要な意義を持つ概念であったことは理解できる。その延長線上でボードレールを象徴から切り離しアレゴリー化しようとしたのも理解できる。では^{モデルニテ}現代性においてアレゴリーの思考の導入が強調される理由とは何なのか。なぜ^{モデルニテ}現代性にアレゴリーが必要なのか。

まず考えられるのはベンヤミン自身の^{モデルニテ}現代性理解とのずれである。『パサージュ論』で「^{モデルニテ}現代性はアレゴリーの見方という装備を備えている」（GS V 423）と述べているように、^{モデルニテ}現代性にアレゴリー的脱構築機能を認めている。だがボードレールの理論上の定義にそれはない。したがってアレゴリーの欠如を批判するのも当然ということになる。第二に考えられるのは批判装置の強化という意味である。新しさに価値を認めるということは、古典古代の伝統的な権威を剝奪し現代に優位性を与えるということである。その意味で^{モデルニテ}現代性は過去を廃棄する際には有効だが、一方、新しさを掲げる現代の思潮に対しては理論上無力であって、同時代の思想を審査することはできない。アレゴリーならばそれが可能だ。したがって批判力を強化するためにはアレゴリーが必要となる。その場合、ベンヤミンが問題視しようとした同時代的なものとして考えられるのが、ワグナーを巡る政治的状况である。先の^{モデルニテ}現代性批判の引用中でベンヤミンも言及していたように、^{モデルニテ}現代性はワグナーと深い関係がある。この問題について少し考察を加えてみたい。

1860年の〈ワーグナー体験〉によって音楽の圧倒的な威力に目覚めた詩人は、61年の音楽批評『リヒャルト・ワーグナーと『タンホイザー』のパリ公演』発表に続いて、現代芸術を理論武装する作業に取り組み（「美に関する合理的で歴史的な理論」⁽¹⁴⁾）、63年のギース論『現代生活の画家』において現代性の理論を展開するに至る。つまり『現代生活の画家』は〈ワーグナー以後〉のテキストの一つであり、それもワーグナー論との執筆時期が極めて近接して、かなり強力な〈衝撃〉の余波の中で成立したことになる。例えば、ワーグナー論の中の次の記述はワーグナーと現代性の繋がりを端的に示すものである。

この楽匠の音楽を何よりもまず忘れがたく徴づけていると私に見えるものは、神経的な強烈さ、情熱と意志とにおける激烈さだ。この音楽は、最も甘美なあるいは最も甲走った声で、人間の心情の中にある最も隠れたもののすべてを表現する。一つの理想的な野望が彼の全作曲を支配しているのは本当だ。しかし、その主題の選択とその劇的な方法とによってワーグナーは古代に接近するとしても、その表現の情熱的な精力によって、彼は目下のところ現代の天性の最も真実な代表者である。⁽¹⁶⁾（ルビ筆者）

「現代の天性の最も真実な代表者である」を換言すれば「現代性の代表的な芸術家」となる。そしてその要因として「情熱的な精力」の表現力が挙げられている。晩年のボードレールがワーグナーの中に見出し狂喜したものは、ワーグナー音楽の持つ「崇高」なまでの威力——数学的崇高としての「^{グランドデュール}大きさ」と力学的崇高としての「^{アンタンシテ}強烈さ」、^{パシヨネ}「善悪二元構造」という自らの芸術主題との類似性、「共感覚」体験と「(万物) 照応理論」との結びつきから引き出された象徴主義詩学の原型であるが、これらのうち最終的に最も重視されたのは「崇高」の一つとして位置づけられていた「^{アンタンシテ}強烈さ(強度)」の詩学であった。⁽¹⁷⁾「強烈さ」の詩学が「情熱」と置き換え可能なのは明らかだろう。⁽¹⁸⁾一方「道徳」に関して言えば、前稿「〈鏡像〉」のテキスト、或いは

ボードレールと〈ワグナー以後〉」で見たように、ワグナーが『ローエングリン』の聖性を表現するに長けているだけでなく『タンホイザー』の「逸乐的で狂宴的な部分」に「同じだけの精力^{エネルギー}を發揮⁽¹⁹⁾していることを賛美していた。すなわち悪の激烈な表現者としてのワグナーの力を最も良しとしていたわけである。これは『悪の華』の主題がまさにそうであったように「道徳」的な「悪」の賛歌としてワグナーを認識していることになる。つまり、現代性^{モデルニテ}の芸術の特徴として挙げられている四つの要素のうち「道徳」と「情熱」は、ボードレールがワグナーに見出し賞賛した資質に他ならないのである。それも現代性^{モデルニテ}の規範として、である。現代性^{モデルニテ}の原型は〈ワグナー体験〉よりも以前に『一八四六年のサロン』における「現代生活の英雄性について」などの論考において既に呈示されていた。したがって完全に〈以後〉の産物とはいえないが、しかし美の定式化が一挙に進行するのは〈衝撃〉の後であり、それもギースを正当化するための独立した美術理論ではなく、旧来の美学が「微調整」されて、自らやワグナーをも包括する総合的美学として定立したことを考えると、『悪の華』の改定作業同様、現代性^{モデルニテ}の成立もまた、ワグナーという〈衝撃〉の後遺症の中でワグナーに深く関与しつつなされたのだと結論付けるのが適切であろう。⁽²⁰⁾

5 空白の中心としてのワグナー

ベンヤミンがワグナーをどう捉えていたか。直接の言及がそれ程多くないため、またアドルノのワグナー論との関係を考慮に入れねばならない以上、現段階で断定的な物言いをすることはできないが、それでもワグネリズムを同時代の問題として危険視していたらしいことは著作のあちこちから判断⁽²¹⁾がつく。『複製技術時代の芸術作品』を例にとって見ると、アウラ芸術の具体例として想定されているのがワグナーではないかと思われる箇所が指摘できる。例えば、「実際、技術的複製にすみずみまで支配されている、いやむしろ——映画のように——技術的複製から生まれてきた芸術作品に対し

ては、舞台芸術の作品以上に決定的に対立するものはない」(GS VII 366-7)という一文では、非アウラ芸術としての映画に対し舞台芸術がアウラ芸術として対比されていて、ここに先にアウラの衰退の箇所て引用した「ホールあるいは野外で演奏された合唱曲は、部屋の中で聴かれる」(GS VII 353)という記述や、ミサ曲と交響曲の比較考察(GS VII 358)のような箇所を併せ読むと、想定されている芸術がオペラ或いは楽劇のような舞台芸術であることが見えてくる。それに加え、「悲劇は古代ギリシア人とともに生まれ、彼らとともに消滅し、その後何百年もたってから復活した」(GS VII 380)という記述がワーグナーの存在をより確かなものにする。ギリシア悲劇をゲルマン文化の一大悲劇——楽劇——として復活再生しようとしたのがワーグナーであり、これに狂喜したのが熱烈な初期ワグネリアンの一人フリードリヒ・ニーチェであり、かつその武装理論のための書が『悲劇の誕生』であること、そうして誕生した芸術上のゲルマン主義の美学が象徴主義のアウラ崇拜を経て「芸術作品の礼拝価値」(GS VII 357)が高められ、ナチズムを容認する政治＝芸術の美学的基盤を形成するに至ったことはよく知られている。この視点からベンヤミンが対決姿勢を示していた、象徴(主義)、礼拝芸術、神秘、アウラそしてファシズムという語を見直してみると、これら断片の配^{コンストラクティオン}列の中から一つの空白の中心とも言うべき形象が自然と浮かび上がってくる。〈ワーグナー〉という記号である。『パリ——十九世紀の首都』に次のような記述がある。

十七世紀においてアレゴリーが弁証法的イメージの基準となるとすれば、十九世紀においては^{ヌヴオテ}新しさがその基準となる。新聞が^{マガジン・ド・ヌヴオテ}流行品店と歩みをともにする。新聞は精神的価値の市場を組織し、そこにはさしあたり好景気が生ずる。順応することを嫌うものたちは、芸術を市場に引き渡すことに反対して蜂起する。彼らは^{ラール・アール・ラール}〈芸術のための芸術〉という旗印のもとに結集する。この合言葉から、総合芸術作品の構想が生まれる。総合芸術作品とは、芸術を技術の発展から遮断する試みである。総合芸術作品が自らを厳かに上演する際の被い清めの行為は、商

品を美化する気晴らしと対をなすものである。両方とも人間の社会的生活を無視している。ボードレールはワグナーの魅惑に負ける。(GS V 56)

「新しさが基準となる」^{ヌヴ オテ}とは現代性^{モデルニテ}のことを指すのであり、「穢い清めの行為」とは『パルジファル』のような神聖祝典劇を、「総合芸術」とはまさにワグナーの作劇理念そのものの名称のことを指す。この一節によってベンヤミンが現代性^{モデルニテ}の問題に関してワグナーを想起していたことは確定的なものとなるだろう。「ボードレールはワグナーの魅惑に負ける」⁽²²⁾という表現にはワグナー的なアウラ芸術への詩人の屈服に対するベンヤミンの嘆きが込められている。彼はボードレールから崇高としてのワグナーを、ワグナー的なものを、いや正確にはワグナーを中心として形成されるアウラ崇拜——それをワグネリズムと呼んでもよい——を排除したいのだ。アレゴリーによって象徴を駆逐し、崇高の行きついた先である同時代のワグネリアン＝ファシズムを批判すること。だからこそ現代性^{モデルニテ}の定義におけるアレゴリーの導入にあれ程こだわったのである。現代性批判⁽²³⁾はワグネリズムの問題に直結している。

ボードレールのワグナー認識は本来「強烈さ」を重視したものだった。それが世紀末の象徴主義者たちによって詩篇「(万物) 照応」の存在が焦点化され、象徴主義詩学として読み替えられる。同時にボードレールもワグナーも象徴主義芸術の先駆として位置づけられることになる。〈ボードレール以後〉の象徴主義の汚染である。こうしてボードレールを起点とするワグネリアン象徴主義の詩学が汎ヨーロッパ的に蔓延することになる。ベンヤミンがアレゴリーの導入を強い調子で主張したのはこうした状況を転覆させたかったからではないか。アレゴリーの強調によってボードレールを象徴の呪縛から解放し、同時に現代性^{モデルニテ}に現代批判の機能を付与し、同時代の思潮に揺さぶりをかける。このことはワグナーをも象徴主義とファシズムから〈救済〉する意味を、少なくとも今日的な意義を持つ。ボードレールを意識的な〈誤読〉でアレゴリー詩人に〈翻訳〉することは、ファシズムへの道を途絶

しボードレールを象徴主義という知の束縛から解放するために必要な手段だったのだろう。それはとりもなおさず、ボードレールの〈救済〉を意味するだけでなく、ベンヤミン自身を取り巻く政治思潮の危機的な状況を無化するための一石だったはずだ。その意味でボードレール論もまたベンヤミンの〈鏡像〉なのである。ゲルマン主義精神高揚の宣伝音楽としてワグナーが利用されていたナチズムの時代に生きたベンヤミンの一連の論考は、ワグネリアン・ゲルマン主義を中核として形成されつつあったイデオロギーへの、意識的にしろ無意識的にしろ、なにがしかの抵抗だと考えられる。アウラの衰退に伴う社会の変革、それは予言である以上にワグネリズム＝象徴主義＝ファシズムの三位一体の思潮が吹き荒れる同時代人としてのベンヤミンの希望であったはずである。その希望が現代性^{モデルニテ}批判にも込められている。

〔注〕

本論は前稿「〈鏡像〉のテキスト、或いはボードレールと〈ワグナー以後〉」(『中央学院大学人間・自然論叢』第25号, 2007)の続編であり、ワグネリズム文化史研究の一環を成すものである。

ベンヤミンによって書かれたテキストの引用には Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. 7Bde. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, 1991の頁数を併記してある。略記号 GS は *Gesammelte Schriften* を表し、それに続くローマ数字は巻数を、アラビア数字は頁を表す。翻訳は参照の便を考えて、入手しやすい『ベンヤミンの仕事』全2巻(岩波文庫, 1994), 『ベンヤミン・コレクション』(ちくま学術文庫, 1995), 『パサーージュ論』全5巻(岩波現代文庫, 2003)などの文庫本から借用しているが、表記の統一上、一部改変したこと(例えば「ヴァーグナー」を「ワグナー」, 「近代性」を「現代性」, 「シンボル」を「象徴」など)をお断りしておく。その他『ヴァルター・ベンヤミン著作集』全15巻(晶文社, 1969), 英語訳の Walter Benjamin: *Selected Writings* 4 vols. edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, 1996 なども参考にした。なお、ボードレールの引用はすべて阿部良雄訳『ボードレール全集』(筑摩書房, 1983)に統一した。

- (1) 原文の *die Moderne* を「近代」と訳すか「現代」とするか「モデルネ」とするかはそれぞれの概念範囲が重なりつつも異なるため、簡単には片付かない大きな問題である。(ハーバーマス『近代 未完のプロジェクト』(岩波現代文庫, 2000)の「解題」にはその辺りの苦心が綴られている)。ここでベンヤミンが考察の対象としているボードレールの *modernité* は、「近代性」ではなく「現代性」が相応しいのだが(阿部良雄『シャルル・ボードレール 現代性の成立』(河出書房新社, 1995)を参照), 原文では *modernité* と *Modernität* の両方をその訳語にあてていて、しかも最も多く使用される *Moderne* もまた *modernité* と同義語のように使われており、統一はなされていない。英語訳ではすべてが *modernity* で統一されていて *Moderne* を *modernité* の訳語として扱っている。本稿では、この英語訳の解釈を後援と頼み「現代性」と訳すことも考えたが、最も包括的な「近代(現代)」という訳語をあてることにした。ちなみに『ベンヤミンの仕事』(『ベンヤミン著作集』と同一)ではそれぞれ「近代」「近代性」の語があてられている。
- (2) Charles Baudelaire, *Œuvres complètes II*, Éditions Gallimard, 1976, p. 695.
- (3) *Ibid.*, p. 696. ワグナー論の中の次の記述も参照のこと。「優れた構成方法、古典悲劇の結構を想起させる秩序と配分の精神」とは「永遠なもの」のことであると考えられる。なお、『幽霊船』とは『さまよえるオランダ人』のフランス語タイトルである。

彼の翻訳された作品、特に『タンホイザー』、『ローエングリン』、『幽霊船』の中に、優れた構成方法、古典悲劇の結構を想起させる秩序と配分の精神を見出した時、私は驚きを覚えなかった」(*Ibid.*, p. 790)
- (4) *Ibid.*, p. 685.
- (5) *Ibid.*, p. 684.
- (6) 阿部良雄『シャルル・ボードレール 現代性の成立』では、ボードレールの *modernité* が「近代性」よりも「現代性」がふさわしいこと、基本的に「時代概念」であって「様式概念」ではないことなどが論じられているので参照のこと。
- (7) *Ibid.*, p. 685.
- (8) Charles Baudelaire, *Œuvres complètes I*, Éditions Gallimard, 1976, p. 87.
- (9) 「新しい宮殿、組まれた足場、石材、古い場末の町々、すべてが私にとってはアレゴリーとなり」(*Ibid.*, p. 87) という「白鳥」の一節がベンヤミンの読みの裏付けとなっている。

- (10) 『複製技術時代の芸術作品』には3つの稿があり、『ベンヤミン著作集』では第三稿が訳出されているが、最近の『ベンヤミンの仕事』『ベンヤミン・コレクション』ではどちらも第二稿をベンヤミンの意図が最もよく表れたものとして評価して採用していることから、本論でも第二稿の頁を併記した。
- (11) 『複製技術時代の芸術作品』の「芸術作品が伝統連関に埋め込まれている根源的な様態は、礼拝に表現されていた、……〈真正〉な芸術作品の比類のない価値は、つねに儀式に基づいている。」(GS VII 356)も参照のこと。
- (12) 伝統的な芸術、特に象徴主義を極右とするアウラ芸術とファシズムとの連携の危険性については『複製技術時代の芸術作品』の次のような引用も参照。
 ファシズムの行きつくところは当然ながら、政治的生活の耽美主義化である。ダヌンツィオとともにデカダンスが、マリネッティとともに未来派が、そしてヒトラーとともにシュヴァーピングの伝統が、政治のなかに堂々と入場してきた。(GS VII 382)
- (13) 現代性モデルニテの二重性について「芸術の二重性は、人間の二重性の宿命的な帰結である」(*Œuvres complètes II*, p. 685-6)と考えるボードレールは、自らもまた善悪の二項対立を主題とし、照応とアレゴリーの二面性を有した芸術理論家であった。鏡像、照応、二面性など、前稿で考察したボードレールとワグナーを巡る諸概念が至る所に顔を覗かせる。
- (14) Charles Baudelaire, *Œuvres complètes II*, p. 685.
- (15) 〈衝撃〉以前に考えられていたタイトルは「ギース氏、風俗画家」(1859年12月13日プーレ＝マラシ宛書簡)であって、しばらくはこの美術批評の構想を語る際には「現代」ではなく「風俗」という肩書きが使用される。「現代」の語が付与されるのは60～61年の一連の〈ワグナー体験〉を経た後の62年になってであり(「現代生活の画家」62年12月4日M・エスキュディエ宛書簡)、「現代性モデルニテ」の語が明示されるのは、更に1年後の63年になってである(「現代性の画家」63年11月12日G・ブールダン宛書簡)。つまりギース論において「現代」「現代性モデルニテ」という概念が明確化するのには〈ワグナー以後〉のことであって、現代性モデルニテがワグナーという余波の中でその強い作用を受けながら成立したという推論の裏付けとなるだろう。
- (16) Ibid., p. 806.
- (17) 本論の前編にあたる「〈鏡像〉のテキスト、或いはボードレールと〈ワグナー以後〉」において、「手紙」の三要素である「崇高(大きさと強烈さ)」「二元論」「共感覚」のうち最終的に「強烈さ」が最も重要な位置付けを得ていることを論じた。なお「二元論」は『タンホイザー』の善悪二元論の構造分析と結びつき、「共感覚」は詩篇「(万物)照応」と接続され象徴主義詩学の原型を

形作ることになった。

- (18) この一節ではギース論に先んじて現代性の要素として「情熱」が提示されている。これも現代性^{モデルニテ}が〈ワグナー以後〉の産物であることの証左となろう。
- (19) ボードレールの原文は以下の通り。
- 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』の序曲の逸乐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。(Euvres complètes II, p. 806)
- (20) 現代性^{モデルニテ}の四要素のうち、「時代」「流行」に比べて「道徳」「情熱」が妙に具体性を帯びているのも、ワグナーという具体例を想定しながらだったとも考えられる。また〈以後〉に書かれたドラクロワ論、ユゴー論も、以前の論には見られなかった（少なくとも目立たなかった）「道徳」「情熱」「照応」「音楽」「強烈さ」などの〈衝撃〉後に前景化してきた語（ワグネリアン・タームとでも命名するか）が頻出するようになる。これもまた『悪の華』改定と現代性^{モデルニテ}の定式化と同じく、「微調整」された例の一つとして挙げられよう。
- (21) ベンヤミンはワグナーを名指して直接批判していない。この事実をどう解釈するか。なぜこれ程までにワグナーの名が出てこないのか、むしろ不自然である。アドルノのワグナー観との距離を測定することで見えてくるものがあるかもしれない。
- (22) 『ベンヤミン著作集』では「ワグナーの呪縛に屈服する」と訳されていて、「魅惑」の方が原語には正確なのだろうが、この方がワグナーの圧倒的な抗し得ない魔力を表現しえていて興味深い。
- (23) アレグリー志向が強化されていないことで脱構築の可能性を途絶するばかりか、現代性^{モデルニテ}そのものが共感覚と詩篇「(万物) 照応」という象徴の詩学を内包するワグナー論と密接な関係にあるため、象徴主義に囲い込まれ横滑りしていく危険性を有している。事実、歴史はその方向に進んでいった。