

## マラルメにおけるワグナー

重光マリ子

1861年マラルメ19歳の時、ボードレールの小冊子*Richard Wagner et Tannhäuser* が刊行される。ボードレールはこの小冊子の中で、諸芸術の源泉である本質的現実が真に表されるためには諸芸術が結合して互いに力を貸し合うことが必要であると説き、ワグナーをドラマという形でそれを初めて試みた者として賞賛している。マラルメはこの小冊子を介して初めてワグナーを知り、ボードレールに対する尊敬と信頼から、ワグナーに賛嘆の念をいだくようになったようである。翌1862年、アルチスト紙に発表された論説記事、*Hérésies artistiques : L'Art pour tous*でマラルメは初めてワグナーの名を、芸術の純粋性と神秘を守る音楽家のひとりとしてモーツァルトやベートーベンの名とともに記している<sup>1)</sup>。

マラルメは1864年には悲劇として「エロディアード」の、翌1865年には暮合狂言として「半獣神」の創作に取り掛かるが、これにワグナーがどれだけの影響を与えているかについては確かな証拠となるべきものは何もない。確かにブロックの指摘するように、これらの作品にはむしろフランスの古典劇の詩的伝統や高踏派の詩人テオドル・バンヴィルの影響の方がはるかに重視されるべきであろう<sup>2)</sup>。しかしマラルメが詩ではなくてこのように「詩劇」を試みようとした動機のひとつとして、ワグナーに対する関心が全く働いていなかったとは言い切れまい。

テアトル・フランセでの上演を予定して、「劇場で可能と言うのではないが、劇場を要求する、絶対的に舞台的な」<sup>3)</sup>作品として始められた「半獣神」は、しかしながら、創作を勧めた詩人テオドル・バンヴィルと俳優コンスタン・コクランとから、観客の喜ぶ面白い筋がないという理由で上演を断られる。このことはマラルメに現実の演劇の状況に気づかせ、その後のマラルメの演劇観に無視できない影響を及ぼしただろうと考えられる。マラルメは1865年11月カザリスに宛てて、この結果「半獣神」は後日詩として書き直すことにして、中断していた「エロディアード」に再び着手する、ただしそれもまた「もはや劇ではなく、詩として・・・なぜならそうすることによって、神秘については言うまでもなく、姿勢、衣装、舞台装置、そして家具を獲得できるから」と書き送っている<sup>4)</sup>。劇よりも詩の方が、より舞台を確かに表し得るといふこの考えは、マラルメの演劇観を考察する上で注目されよう。

1861年にボードレールの小冊子を介してワグナーを知ってから、1885年エドゥア-

ル・デュジャルダンが中心となって *La Revue Wagnerienne* の刊行が実現されるまでの間、マラルメは熱狂的なワグネリアンであったカザリス、カチュエル・マンデス、ヴィリエ・ド・リラダンといった人達との交友をとおして、ワグナーについて次第に深く知るようになり、また1871年にパリに出てからはやはり同様に熱狂的なワグネリアンであった女流音楽家オーギュスタ・ホルメスなどとも交際があり、実際にワグナーの音楽を断片的にせよ耳にすることがあったと考えられる<sup>5)</sup>。また「エロディアド」や「イジチュール」を巡るマラルメ自身の詩人としての存在を賭けた、あの危機的体験<sup>6)</sup>は、マラルメのワグナー観を内側から変えていったに違いない。1886年までには、マラルメのワグナー観は、1861年当時のボードレールの影響による単なる賛嘆から、かなり複雑に進化して、十分に深いものになっていたと思われる。

なお、フランスにおいてワグナーが一般に評価されるようになるのは、1883年のワグナーの死後間もなくのことであり、シャルル・モリス、テオドル・ド・ウィゼワといった文筆家達によってワグナーが論じられるようになる。作品も大コンサート会場でしばしば演奏されるようになり、1887年にはラムルーの指揮のもとにエデン劇場で「ローエングリン」の上演も行われる。これは1861年ワグナーがパリに来て自ら企てたが、大妨害にあって惨めな失敗に終わった「タンホイザー」上演以来、パリでは初めてのワグナー上演である。なお、ジャック・ロビシェはこうした当時のフランスのワグネリズムの特徴は「音楽の文学への偏向」*« déviation de la Musique à la littérature »*であると述べている<sup>7)</sup>。すなわちワグナーはフランスにおいては多くの場合文学的観点から論じられ賞賛されたということである。例えばサンボリストを自称する若い詩人達は、ワグナーをボードレール、リラダン、ヴェルレーヌといった人達と同様に自分達の試みの先駆者のひとりと考え、ワグナーの美学を自分達が理想とする新しい詩学ときわめて近い類縁関係にあるものとみなしていたようである<sup>8)</sup>。

1885年2月から *La Revue Wagnerienne* の刊行が始まるが、リラダンやヴェルレーヌとともにマラルメもエドゥアール・デュジャルダンから寄稿を求められる。1885年7月5日付のデュジャルダン宛てのマラルメの書簡は、このワグナーについての仕事に寄せるマラルメの思いの並々ならぬものであったことを示している。

Ne me faites pas de reproches: je n'en mérite pas; j'ai passé les journées de jeudi et d'aujourd'hui sur l'étude que vous me demandez, moitié article, moitié poème en prose et je ne suis point parvenu à l'achever. Jamais rien ne m'a semblé plus difficile. Songez donc, je suis malade, plus que jamais esclave. Je n'ai jamais vu rien de Wagner et je veux faire quelque chose d'original et de juste et qui ne soit pas à côté. Il me faut du temps <sup>9)</sup>

なお、アンリ・ド・レニエは1925年 *Mercure de France* に載せられた1914年6月付の記事の中で、レニエがマラルメの家に初めて招かれた1886年当時、およびその後何年もマラルメの家ではよくワグナーが話題になったことを語っている。さらに、マラルメが、自分はワグナーの音楽については論じる資格はないが、ワグナーの美学については論じる資格があるとして、ワグナーの美学については疑いを差し挟んだことを述べている<sup>10)</sup>。このアンリ・ド・レニエの記事からも、ワグナーがマラルメにとって大きな関心事のひとつであったことが知られよう。

エドゥアール・デュジャルダンへあてた先の書簡の中で、「半ば論説、半ば散文詩」であると言われ、*Richard Wagner, Réverie d'un poète français* と題されるであろうと予告された作品は、予告どおりの題名で、*La Revue Wagnerienne* 1885年8月号に掲載される。

我々は次に、おおむねこの作品の構成に沿ってマラルメのワグナー観を探っていくとともに、あわせてマラルメの美学をいささかでも明らかにしえたらと思う。

\* \* \*

マラルメはまず「現代のフランス詩人は」と断りながら、彼自身の詩人としての行為とその場に触れ、彼が理想とする詩人の務めについて述べる。ワグナーに関する論説において、このようにまず詩人について知らせておこうとするそのことに、すでにワグナーに対するマラルメの詩人としてのいわば対抗意識のようなものがうかがえるだろう。

Un poète français contemporain, (...), aime, ce qu'il garde de sa tâche pratiqué ou l'affinement mystérieux du vers pour de solitaires fêtes, à réfléchir aux pompes souveraines de la Poésie, (...) — Célémonies d'un jour qui git au sein, inconscient, de la foule: presque un Culte ! <sup>11)</sup>

ここで言われている「孤独な祝祭」*< solitaires fêtes >*は、*La Musique et les Lettres* (1894)の次の文中で言われている「意のままの孤独な祝祭」*< des fêtes à volonté et solitaires >*と、両文の全体の意味内容を比較してみるなら、同じものと理解される。

En vue qu'une attirance supérieure comme d'un vide, (...), le (un jeu) tirant de nous par de l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissaient solides et prépondérantes - éperdument les détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissement, à travers

l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires.

Quant à moi, je ne demande pas moins à l'écriture et vais prouver ce postulat <sup>12)</sup>.

「孤独な祝祭」あるいは、「意のままの孤独な祝祭」とは、上記の引用文の意味するところからも、超絶的に確固として存在するが、美を欠いた事物を、想像力によって理想の美に輝く姿へと変貌させることであると思われる。すなわち精神の想像という「無益」*< inutile >* であることから言えば「遊び」*< jeu >* <sup>13)</sup> に過ぎない行為である。しかしある意味では、精神はそうすることによって超絶的に存在する事物に対して自分の力をふるえるのだとも言えよう。現実には自分の望むような姿では存在しない事物も、想像力によれば、自分の望む姿に変えることができるのである。確かに児童に等しいとも言えるが、マラルメはこの想像という精神の働きのうちに、人間の自由の本質を認めたのではなかったのだろうか。

この精神の遊びが「祝祭」と呼ばれるのは、その非日常性、そこに生まれる華やかな美、心の高揚、あるいは何か現実を越えたかなたを渴望する心など、一般に祝祭に共通している要素がそこに認められるからである。「意のままに」と言われるのは、それがもっぱら精神の欲望に依っているからであり、「孤独な」と形容されるのは、想像は、というよりもむしろ、精神の行為はあくまでも個々人における固有の行為だからであろう。

結局のところ、この「祝祭」にはその華やかさの向こうに、あるいはこちらに、事物に対する精神の優越的存在が一貫して認められよう。そのように見れば、この祝祭は要するに精神のための祝祭と言える。そして詩人の仕事とは、マラルメによれば、この精神のための祝祭を行い、この祝祭を詩句の彫琢と純化とによって紙面の上に能う限り完璧に再現して、精神の存在とその意味とを証し賛えることであったと思われる。とすれば、詩人の務めの究極は、精神のための「祭典」*< Culte >* にあることとなる。

ここで注意しておきたいのは、詩人における「祝祭」、あるいは「祭典」が、精神の秘めやかで孤独な行為であるということである。これはワグナーの劇が、同じく祝祭的で宗教的でありながら、現実を目にすることができる、人々に開かれたものであることと比べるなら対照的である。

しかし、詩人の務めの究極は、精神のための「祭典」にあると考えるマラルメにとってワグナーの劇は、その祝祭性、宗教性、神秘性、あるいは精神性において、確かに矚目すべきものであったと思われる。観衆の凡庸性に凡庸性が応えているだけのような日常生活を題材とした通俗な劇や、古いしきたりに凝り固まった、もったいぶった退屈な劇にたいして、ワグナーは諸芸術を楽劇という形で総合して、劇に失われた聖性と活力を取り戻そうとしたと言えるのである。しかし、ワグナーがそれを

「文学の原理」によらず、別の原理で、全く彼独自の仕方でも試みたために、すなわち諸芸術の総合において文学を第一義としなかったために、詩人であるマラルメは疑念を抱き、ワグナーの試みが詩人に対する「挑戦」のように感じられたのであったろう。

Singulier défi qu'aux poètes dont il usurpe le devoir avec la plus candide et splendide bravoure, inflige Richard Wagner !<sup>14)</sup>

Le sentiment se complique envers cet étranger, transports, vénération, aussi d'un malaise que tout soit fait, autrement qu'en irradiant, par un jeu direct, du principe littéraire même<sup>15)</sup>.

マラルメはこのような詩人に対する挑戦とも思えるワグナーの劇の力が何よりも音楽にあることを洞察する。

従来の劇とワグナーの楽劇との相違についてのマラルメの考察は興味深い。マラルメによれば、例えばワグナーの劇の舞台に見られるような「奇跡」*« miracle »* は、それなしには舞台は「活気を欠いた無意味な」*« inerte et nul »* ものなのだが、観客が「魔法にかかる」*« subir un sortilège »*ということがなければ十全に信じられるものではなく、従って十全に享受され得ない。しかし従来の劇は、この「魔法」を講じることなく、ただ一方的、かつ権威的に観客に舞台のできごとを信じることがしばしば強制してきたと考えられる。

(...) un théâtre, le seul qu'on peut appeler caduc, tant la Fiction en est fabriquée d'un élément grossier: puisqu'elle s'impose à même et tout d'un coup, commandant de croire à l'existence du personnage et de l'aventure - de croire, simplement, rien de plus<sup>16)</sup>.

これに対してワグナーは、「あらゆる活力の発生器」*« génératrice de toute vitalité »*<sup>17)</sup>ともいうべき音楽のその魔術的な力、「生き生きとさせる効果」*« vivifiant effluve »*<sup>18)</sup>によって舞台に真実らしさと躍動感を与え、観客を眩惑し、マラルメ的に言えば観客を「魔法」にかけて、「幻想の特別な威力」*« une puissance spéciale d'illusion »*<sup>19)</sup>が十全に発揮されるようにする。

Comme si cette foi exigée du spectateur ne devait pas être précisément la résultante par lui (Wagner) tirée du concours de tous les arts suscitant le miracle, autrement inerte et nul, de la scène! Vous avez à subir un sortilège, pour l'accomplissement de quoi ce n'est trop

d'aucun moyen d'enchantement impliqué par la magie musicale, (...) <sup>20)</sup>

Une simple adjonction orchestrale change du tout au tout, (...), l'ancien théâtre, ... <sup>21)</sup>

マラルメは、確かに音楽の複雑な技法には精通していなかったかもしれないが、しかし、ワグナーの音楽のその劇に及ぼした効果については的確に把握していたようである。

(...)une musique, (...), confond les couleurs et les lignes du personnage avec les timbres et les thèmes en une ambiance plus riche de Rêverie que tout air d'ici-bas, déité costumée aux invisibles plis d'un tissu d'accords: ou va l'enlever de sa vague de Passion, au déchaînement trop vaste vers un seul, le précipiter, le tordre: et le soustraire à sa notion, perdue devant cet afflux surhumain pour la lui faire ressaisir quand il domptera tout par le chant, jailli dans un déchirement de la pensée inspiratrice <sup>22)</sup>.

ワグナーの劇においては、例えば「楽器法から発せられる嘆きや栄光や喜びの霧」  
« la vapeur des plaintes, des gloires, et de la joie émises par l'instrumentation » <sup>23)</sup> とされる音楽によって、舞台の人物や事物は包まれ、おぼろにされて、舞台は「夢」の世界へと変容する。すなわち、音楽は観客の意識を、俳優や事物の現実性にたいしては曖昧にし、現実の世界から俳優や事物の表象している世界へとすみやかに移行させ得るのである。また音楽は、台詞や仕種だけでは充分に表され得ない人物の内なる情念を表し、それを表すことによって、いわば外化された情念となって、逆に人物の言動を支配し印象づける。また、人物の内なる思想を、時として逆説的な仕方でも、より鮮明にしてゆく。

要するにワグナーの音楽は、舞台に生命感、躍動感を与え、そこに時に必要とされる雰囲気や醸し出して舞台効果を高め、人物の言動だけでは表現し尽くされない情念や思想を表し、ドラマを導く主要な力となっていることを、マラルメは的確に把握し述べている。

さらにワグナーの音楽の特質もマラルメは的確に捉えていたようで、それはワグナーについてのマラルメの言葉、「夢」« Rêverie », 「情熱」« Passion », 「生氣」« vitalité », 「この上なく激しい音楽の演奏の深淵」« l'abîme d'exécution musicale ici le plus tumultueux » <sup>24)</sup>, 「眩しいほどの意志」« éblouissante volonté » <sup>25)</sup>, 「無邪気さ」« ingénuité » <sup>26)</sup> といった言葉によっても知られよ

う。

マラルメは、劇と音楽という「相いれない、少なくとも互いに相知らない美の二要素」*« des deux éléments de beauté qui s'excluent et, tout au moins, l'un l'autre, s'ignorent »*の「結婚」*« l'hymne »*<sup>27)</sup>を巧みに行うワグナーの才能と手腕とを認め賞賛するのに決して吝かではない。言葉の意味と音との不一致に苦しみながら、詩の音楽性に砕心するマラルメにとって、ワグナーの大胆さはまさに驚異であり、嫉妬を覚えることでもあったろう。

Le tact est prodige qui, sans totalement en transformer aucune, opère, sur la scène et dans la symphonie, la fusion de ces formes de plaisir disparates<sup>28)</sup>.

しかし、マラルメのワグナーに対する思いは単なる賞賛の思いだけでは決していない。例えば、次の文章には、賞賛のうちにも、マラルメらしく婉曲にほめかした形はあるが、批判が読みとれはしないだろうか。

Quoique philosophiquement elle ne fasse là encore que se juxtaposer, la Musique ( je somme qu'on insinue d'où elle poind, son sens premier et sa fatalité ) pénètre et enveloppe le Drame de par l'éblouissante volonté et s'y allie: pas d'ingénuité ou de profondeur qu'avec un éveil enthousiaste elle ne prodigue dans ce dessein, sauf que son principe même, à la Musique, échappe<sup>29)</sup>.

括弧の中の「私は音楽がどこから現れるか、その第一の意味、その宿命が仄めかされることを要求する」という言葉、また*« sauf que »*以下の「その（この構想の）根源そのものは音楽から逃れている」という言葉に注意されたい。マラルメはこれらの言葉によって、ワグナーの音楽が音楽の、あるいは劇の根源を問い示し得ていないことを暗に語っているのではないだろうか。（マラルメは後で触れるようにワグナーの音楽に限らず、音楽は芸術の根源を真に問い示すことはできないと考えていたようである。）ここでもまたマラルメの眼差しは根源に向けられ、その批判は根源についての考察から、さらに言えば確信から発せられていると考えられる。

実際にもワグナーの音楽は静かな夢想を愛するマラルメの耳には、「この上なく激しい（騒がしい）」*« le plus tumultueux »*、「憎まれる、晴れやかな原初的大音響」*« Du souriant fracas originel häi »*<sup>30)</sup>といったマラルメのワグナーの音楽についての言葉にもうかがわれるように、時として騒音のように響き、またあまりにも強く感じられ、必ずしも好ましく受け取られなかったであろうと一般に推測されて

いる。ジャン＝ピエール・リシャールは、ワグナーとマラルメとを比較して「両者とも存在論的無邪気さとも言うべきものを探し求めている。しかしワグナーにあっては、無邪気さは野性と隣合っている」<sup>31)</sup>と述べているが、ここでワグナーの野性にマラルメのプレシオジテを対置することも許されよう。

ところで、文学者であるマラルメの目は、自ずと音楽に対してよりもはるかに厳しく劇のテキストに対して向けられたであろうと思われる。ワグナーはロマン主義的思想に依りながら、またおそらくワグナーの原初的なものに対する憧憬もあって、中世の民族文学、伝説にほとんど材を取った。しかしマラルメはこれに対しては、はっきりと嫌悪を示す。

Si l'esprit français, strictement imaginaire et abstrait, donc poétique, jette un éclat, ce ne sera pas ainsi: il répugne, en cela d'accord avec l'Art dans son intégrité, qui est inventeur, à la Légende<sup>32)</sup>.

「全く想像的かつ抽象的、従って詩的なフランス精神」という言葉には、まさに一フランス詩人であるマラルメの強い自負と潔癖がうかがえるであろうし、またこの言葉は、裏返せば、ドイツ人であり、オペラの人であるワグナーに対する、そのテキストに関しての厳しい批判の表明でもあると言えよう。伝説は過去の民衆の内に、いわば自然発生的に生まれ、語りつがれてきた文学で、従って偶然的な要素も少なくなく、そこに映しだされているのは過去の民衆の精神であり、それゆえ、それは過去の民衆の精神の遺物であると考えられる。偶然的なものを厭い、峻厳な詩法を自らに課し、危険な試みに自らを賭けて、ほとんど自己喪失に陥るまでになりながら、新たな精神の宇宙を開いていった詩人であるマラルメには、そのような伝説に素材を取り、想を託すことは、精神の怠惰、不純な行為と映ったのではないだろうか。

こうしてマラルメは結局、ワグナーに対して、次のように結論する。

Tout se retrempe au ruisseau primitif: pas jusqu'à la source<sup>33)</sup>.

では、このように根源にまでは至っていないとされるワグナーの劇に対して、根源を極めた、理想的な劇とは、マラルメによれば、いかなる劇であろうか。

\* \* \*

Le théâtre les (Mythes) appelle, non: pas de fixes, ni de séculaires et de notoires, mais un, dégagé de personnalité, car il compose notre aspect multiple: que, de prestigés correspondant au fonctionnement



national, évoque l'Art, pour le mirer en nous <sup>34)</sup>.

まずテキストについては、ワグナーの「伝説」*« Légende »* に対して、「ひとつの神話」*« un Mythe »* が対置される。全く新しく創造されたものであるという点において、それはまずワグナーのテキストと対立する。ここで何故 *« Légende »* ではなくて *« Mythe »* であるかといえば、*« Légende »* は過去にあったとされる人物やできごとの言い伝えと考えられるのに対して、*« Mythe »* は事象の根源を問いその根源とされる神的存在について語るものと考えられるからであろう。そしてそれがさらに *« un »* と規定されるのは、その根源は一つであり、従ってこれを表す神話もまた一つであるべきだという考えによると思われる。さらにこの根源はすべての事象に遍在するものでありすべての事象は一つの根源のあらわれであるという考えから、それを表す神話もまた「人格から解放された」*« dégagé de personnalité »* 様々な様相を包含する普遍的なものと考えられるのである。

なお、ここで注意しておきたいのは、「国民の働きに相応しい威光で」ということばに見られるように、また、*Richard Wagner, Rêverie d'un poète français* という題にもすでに感じられるように、マラルメがワグナーの「ドイツ的」に対して「フランス的」ということを強く意識していたに違いないということである。*Le Tombeau d'Edgar Poe* というソネにおいてとりわけよく知られることだが、マラルメは、自分の属している世紀のことを、民族のことを、そして詩人として当然のことながら、民族の言葉のことを、深く考えている。

根源的、普遍的でありながら、かつまたその時代の精神と民族の精神とに根ざした *« un Mythe »*、それがマラルメの理想とするテキストであると思われる。

次に人物とその行為については、まず人物は一人であり、特定されない「誰か」*« quelqu'un »*、あるいは「何者でもない人物」*« la Figure que Nul n'est »* であると言われる。この人物は自身の行為を通して我々の、いわば彼岸的な美しい世界についての夢、古い劇がいたずらに扱った夢を、自己 *« soi »* へと集約する。

Type sans dénomination préalable, pour qu'émane la surprise: son geste résume vers soi nos rêves de sites ou de paradis, qu'engouffre l'antique scène avec une prétention vide à les contenir ou à les peindre. Lui, quelqu'un ! <sup>35)</sup>

すなわち、この人物はその行為を通して我々の夢の、つまり我々の精神の現象の根源を明らかにするのであり、そしてその根源とは、彼岸を信じる者達の信じる場所とは違い、いわゆる神ではなくて、自己 *« soi »* なのである。このようにひとつの宇宙（この場合は精神の宇宙であるが）の根源を今までとは別のものに見出し、それを

新たに宇宙の中心とし神的存在として表すなら、それは新たな神話の誕生となるであろう。

ただし、ここで注意されねばならないのは、マラルメが根源とする自己« soi »とは、先の「人格から解放された」ということばかりも知られるように、個人的な自己なのではなく、個人的な自己を越えた自己、精神そのものである自己、すなわち絶対的な自己であるということである。この劇はそのようなものとしての自己の顕現を究極の目的とし、そして人物は自己の顕現へと向かって進展する精神の体現者であると言えよう。

ところで、美に関わる我々の様々な夢の根源を、また精神である自己の存在と意味を明らかにするという点において、人物の行為はこの *Richard Wagner* の冒頭に暗示されていた、すでに我々の見た詩人の行為と重なる所があるように思われる。この印象は、舞台について言われている次の一節によって一層強まるであろう。

(...) ni cette scène, quelque part (...): est-ce qu'un fait spirituel, l'épanouissement de symboles ou leur préparation, nécessite endroit, pour s'y développer, autre que le fictif foyer de vision dardé par le regard d'une foule ! <sup>36)</sup>

「イジチュール」の、あの精神空間としての部屋が思い出されよう。それはまた詩人マラルメの部屋の精神化された形のものであったと思われる。そこでは事物もまた精神化され、精神の求めている姿、すなわちイメージと化し、このイメージはまたさらに精神の進展とともに意味を固め意味を明瞭にしてゆき、精神の事象を表す象徴となってゆくのが見られる。その場、つまり精神空間と化した部屋は、確かに群衆の眼差しに射られる既成の舞台ではない。それは、およそ始めから舞台として決められてあるようなものではなく、ただ精神のドラマの進展とともに舞台性を深めてゆき、やがて舞台として立ち現れるような場であると考えられる。

Un lieu se présente, scène, majoration devant tous du spectacle de Soi <sup>37)</sup>

さらにその場は、終局においては、自己の顕現のための神聖な場に、「聖なる深奥、しかし精神の」« Saint des Saints, mais mental » <sup>38)</sup> と言われるような場になる。人物のそれぞれの仕種、それぞれの行為もまたすべてはそこに帰着する。そして、その時、「音楽」が表す「あれらの自然な希薄状態やあれらの頂き」も消えてゆくと言われる。

Alors viennent expirer comme aux pieds de l'incarnation, pas sans qu'un

lien certain les apparente ainsi à son humanité, ces raréfactions et ces sommités naturelles que la Musique rend, arrière prolongement vibratoire de tout comme la Vie<sup>39)</sup>.

ワグナーの「原初的」とされる音楽に対して、「全く想像的、かつ抽象的、従って詩的フランス精神」の構想する根源的劇における音楽とは具体的にはいかなる音楽であろうか。

確かにマラルメもまた、ワグナーの音楽に限らずおよそ音楽一般に関して、その流動性、構築性、関係性、音の現象の背後に秘められた統一性、その完結した宇宙の独立性、さらには反復されるテーマの意義などについて強い感銘を受け、啓示されることも少なくはなかったと思われる。また、詩がその芸術の聖性を守るために特別な表記法は持たないのに較べ、音楽が音楽に通じていない者にとっては「厳格で純潔な謎の記号の死の行列」*« ces processions macabres de signes sévères, chastes, inconnus »*<sup>40)</sup> であるような楽譜という特別な表記法を持つことを羨望もしている。こうした音楽のすぐれた特性についての考察は、マラルメの諸作品における音楽性の追求に少なからぬ影響を及ぼしたと考えられるし、また実際 *Un Coup de Dés* はそうした考察に基づく大胆な試みであったと考えられる。

しかし、マラルメは音楽のこのような素晴らしさに打たれて、その結果、単純に音楽を模倣し詩に音楽的要素を取り入れようとしたのでは決してないことは言うまでもない。マラルメが詩に音楽性を求めるのは、例えば、「これらの印象はすべて交響楽におけるように継起するのです」*« toutes ces impressions se suivent comme dans une symphonie »*<sup>41)</sup> と言われるような想像において、また「退去、延長、逃走のある思惟」*« la pensée avec retraits, prolongements, fuites »*<sup>42)</sup> と言われるような思惟において、精神の営みの音楽性に直接身をもって触れ、それを明瞭に認識したからでこそと思われる。

(...) la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout<sup>43)</sup>,

そして音楽と文学とは、結局はそのような精神現象の、「二つの面」*« la face alternative »* と考えられるのである。

(...) la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai, l'idée<sup>44)</sup>.

一方は感性的情念的な面、他方は知的認識的な面と言えよう。マラルメにおける音楽と文学の総合とは、従って、音楽と文学という二つのジャンルの総合ではなくて、この精神現象の両面を総合し全体として表すことであったと思われる。すなわち精神現象をその完全な姿で表すことである。マラルメによれば、それをなし得るのは音楽ではなくて文学なのである。

(...), nous en sommes là, précisément, à rechercher, (...), un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment de reprendre notre bien: car ce n'est pas de sonorité élémentaire par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique <sup>45)</sup>.

「その極みにある知的発言」から、「すべての内に存在する関係の総体」として生まれる「音楽」*« Musique »*、そのような音楽とはまさに「詩」*« Poésie »*に他ならないであろう。

La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence — ne consent pas d'infériorité <sup>46)</sup>.

なお、よく指摘されることだが、我々はここに、先に触れたボードレールの芸術観とマラルメのそれとの違いを見ることができよう。ボードレールは諸芸術は互いに対応していて、それぞれの手法によって同じ一つの本質的現実を目指すものであると考えるが、マラルメは文学を最高の位置に据え、文学に他の諸芸術を集約しようとする。さらに言えば、「文学は存在する、望むなら、唯一、全てを措いて」*« La Littérature existe et, si l'on veut, seule, à l'exception de tout »* <sup>47)</sup>と表明する詩人であってみれば、まさに文学が唯一でありまた全てであったとも言えよう。

さて、マラルメの音楽観が以上のように概観されるとすれば、再びRichard Wagnerに立ち戻って考える時、マラルメが根源的、本質的な劇について言う音楽とは*« Poésie »*であると言えないだろうか。少なくとも、「原初的」とされるワグナーの音楽に対して、詩的精神の構想する根源的、本質的な劇の音楽として考えられる音楽が、同様に楽器による、「初歩的」と言われる音響から生まれる音楽であるとは思われないのである。

いずれにせよ、音楽によって表される諸様態、それは精神の、ある時は空虚で低迷した様態*« ces raréfactions »*であり、またある時は緊密で高揚した様態*« ces sommités »*であると思われるのだが、そのような諸様態もまたすべて自己の顕現を

前にして消えてゆく。おそらく、あとには、もはや変動のないざわめきのない最も本質的な、沈黙に近い様態だけが残るのであろう。

<あらたなひとつの神話>、<誰かである、あるいは、誰でもない人物>、<精神の諸現象の自己への集約という行為>、<どこかであり、終局においては精神の聖なる深奥となる舞台>、おそらくは<音響のない音楽>といったこれらの諸要素を考えあわせてみる時、このような劇は、マラルメの言葉に倣うならば、確かに舞台を要求するものではあるが、もとより現実の劇場の舞台を要求するものではないと言えよう。すなわちこれは精神の劇に他ならないと思われる。その内容からすれば、詩人マラルメ自身によって行われた精神のための精神の劇が想起される。詩人はまず自ら何者でもない人物となって、根源としての自己の顕現へと向けて精神の劇を演じるのである。けれども、この精神の劇は、書物という形をとって表される時、読者によって行われる精神の劇ともまたなるであろう。

Je crois que la Littérature, reprise à sa source qui est l'Art et la Science, nous fournira un Théâtre, dont les représentations seront le vrai culte moderne: un Livre, explication de l'homme, suffisante à nos plus beaux rêves <sup>48)</sup>.

(...)identité du Livre et la Pièce<sup>49)</sup>

要するに根源的本質的な精神の劇、それは言葉をかえれば全く想像的抽象的従って詩的とも言える劇であるが、そのような劇は、具体的には書物という形を求めるのである。詩人は精神の劇を自ら演じ生き、それを書物という形で表し、読者はその書物をテキストとして自らもまた主体的に精神の劇を演じ生きる。読者がそうして自ら劇を演じ、これを生きるなら、終局においては読者もまた根源者であり絶対者である自己の顕現を体験することになり、自己についての信仰を得る、すなわちそこにまた「Culte」が成立すると考えられる。

ところで、書物における読者は、コミュニケーションという観点からみれば、劇における観客に對置されるだろう。観客がおよそ受動的であり、自ら劇を演じるようなことはしないのに対し、精神の劇を表す書物においては、読者は、享受する側にのみ留まることは許されず、自ら主体的に劇を演じる者ともならねばならない。と言うよりもむしろ、自ら劇を演じることなしには、劇を享受するというのもまたないのである。また現実の劇の舞台では、劇中の人物や事物は俳優や舞台道具によって表され、そのため観客の想像は限定されるが、書物においては、すべては読者の理解力と想像力とに委ねられている。読書に親しみ、自由な想像を愛する者にとっては、現実の舞台の人物や事物は、まさにその現実性故に、想像を助けるよりもむしろ阻害し、幻滅

をもたらずものでさえあり得る。また、深淵で微妙な思想は、やはりすぐれて知的な言葉を必要とし、その理解には、孤独で静かな時間と場とが必要であるだろう。根源的、本質的な精神の劇は、劇場に集う観客という人々に対してではなく、孤独の中に主体的に書物と係わる読者という人々に対して、その幕を開くのだと考えられるのである。

とすれば、この精神の劇は、ある意味で、限られた、選ばれた人々にのみ開き示されるものであることになる。しかし、このことからただちにマラルメを選民主義者と決めつけるならば、それは横暴というものであろう。ジャック・シェーラーによれば、マラルメは彼の「書物」について、多くの人々が、たとえ理解はできなくとも、少なくともそれが「美しい」ものであり、「意味のある」ものであることを知ることができるよう、四十八万部もの発行部数を考えていたと言う<sup>50)</sup>。また、マラルメは精神の普遍性を、それはまず彼が彼ひとりの精神の劇において、彼自身の中に認識したものののだが、劇場や教会のミサや祭りの集まりにおいて、人々の個々の精神が同じ一つのものを楽しみながら、やがて一つに溶け合い、高揚してゆき、一つの精神と化してゆくことの中に、感じ取ってもらっているのである。そして劇やミサや祭りを実際に可能にしているのは、この精神の普遍性であり、人々の精神の一致であって、それは、マラルメの「書物」もまた例外ではないであろう。

Quant à son peuple, c'est bien le moins qu'il ait témoigné du fait auguste, j'atteste la Justice qui ne peut que régner là! puisque cette orchestration, de qui, tout à l'heure, sortit l'évidence du dieu, ne synthèse jamais autre chose que les délicatesses et les magnificences, immortelles, innées, qui sont à l'insu de tous dans le concours d'une muette assistance <sup>51)</sup>.

ただ、いかなる事にせよ、真に理解し得る者は限られているということであろうか。なお、マラルメがこのように人々の中に精神の普遍性、理想性、神秘を認めるようになるには、天才の源は人々であると考えるワグナーの影響もあつたらうと推測される。

結局のところ、ワグナーの「楽劇」に対して、マラルメが理想とする根源的、本質的な劇とは、同時に「祭礼」であり「宗教」であるような精神の劇であり、それは具体的には「書物」であると思われる。

\* \* \*

「楽劇」に対して「書物」、すなわち「外的」に対して「内的」、**「公」**に対して

「孤独」，「可視的」に対して「不可視的」，「騒がしさ」に対して「静けさ」，「原初的」に対して「根源的（本質的）」と，このように対置してみるならば，ワグナーの劇とマラルメの劇との相違はきわめて対照的である。しかし対照的であるということは，対立しているということではない。たとえば諸芸術の総合を目指すという点をとってみても，マラルメとワグナーとは一つの線で結ばれると言えよう。確かにマラルメはワグナーを全面的に認めているわけではないが，だからといって敵対者とみなしているわけでは決してない。自分の登攀する聖なる芸術という山の中腹に位置する寺院として，ワグナーの功績を讃えてもいるのである。

Au moins, voulant ma part du délice, me permettras-tu de goûter, dans ton Temple, à mi-côté de la montagne sainte, ..., un repos <sup>52)</sup>.

ただ，マラルメによれば，ワグナーの寺院は，なお山の中腹に位置するものでしかなく，熱狂的なワグネリアン達の考えるように，山頂に，あるいは山頂近くに位置するものではない。マラルメの目には，山頂はワグナーのはるか向こうに高く聳えて見える。

(...) cette cime menaçante d'absolu, devinée dans le départ des nuées là-haut, fulgurante, nue, seule: au-delà et que personne semble devoir atteindre <sup>53)</sup>.

そしてマラルメにとってこの山頂とは，繰り返すようだが，完璧な詩による諸芸術の総合であり，一切を内包し表す「書物」であろう。

しかしまた一方，たとえなお山の中腹にすぎないとはいえ，ワグナーの寺院はすでに現実に建立されており，現実に人間の力をしめしているという点で，山頂のあまりの高さに時として絶望的となる者の心を慰め，人間の力への信頼を回復させ，勇気づけると考えられる。

Personne! ce mot n'obsède pas d'un remords le passant en train de boire à ta conviviale fontaine <sup>54)</sup>.

このようにマラルメは，一方ではオペラの人ワグナーに対して，詩人として対抗意識を抱き，ワグナーが試みたことを，より本質的，普遍的な形で文学において試みようとするが，また一方では同じ芸術家として自分が目指すことを現実にすでに試みた人としてワグナーを讃えてもいるのである。また実際，ワグナーについて考察することによって，マラルメは自分の美学をより鮮明に得たと思われるし，従って我々も

またマラルメのワグナー観を探ることによってマラルメの美学をより明らかになし得るであろう。マラルメにおけるワグナーの存在の意義は決して軽視されうるものではないと思われるのである。



注

O.C.は *Mallarmé, Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, 1945 の略とする。

- 1) O.C., p.257.
- 2) Haskell M. BLOCK, *Mallarmé and the Symbolist Drama*, Greenwood, 1963, pp.70-71.
- 3) 1865年6月カザリスあて書簡, O.C., p.1449.
- 4) 1865年11月カザリスあて書簡, O.C., p.1442.
- 5) 『鈴木信太郎全集』第四巻, 大修館書店, 1973年, p.429 参照。
- 6) マラルメは「エロディアード」創作の過程で、観念の虚無に達着し、創作不能に陥る。そしてこの不能を克服しようとして「イジチュール」に取り組み、人間の本质を見極めようとするのである。
- 7) Jacques ROBICHEZ, *Le Symbolisme au théâtre*, L'Arche, 1957, p.34.
- 8) Haskell M. BLOCK, *op.cit.*, pp.58-59参照。
- 9) O.C., p.1592.
- 10) O.C., p.1593.
- 11) O.C., p.541.
- 12) O.C., p.647.
- 13) *Ibid.*
- 14) O.C., p.541.
- 15) O.C., p.542.
- 16) *Ibid.*
- 17) O.C., p.543.
- 18) O.C., p.542.
- 19) *Ibid.*
- 20) *Ibid.*
- 21) *Ibid.*
- 22) O.C., p.543-544.
- 23) *Ibid.*
- 24) O.C., p.543.
- 25) *Ibid.*
- 26) *Ibid.*
- 27) *Ibid.*
- 28) *Ibid.*

- 29) *Ibid.*
- 30) *O.C.*, p.71.
- 31) Jean-Pierre RICHARD, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, 1961, p.395.
- 32) *O.C.*, p.544.
- 33) *Ibid.*
- 34) *O.C.*, p.545.
- 35) *Ibid.*
- 36) *Ibid.*
- 37) *O.C.*, p.370.
- 38) *O.C.*, p.545.
- 39) *Ibid.*
- 40) *O.C.*, p.257.
- 41) 1865年5月カザリスあて書簡, Henri MONDOR, *Vie de Mallarmé*, Gallimard, 1941, p.161.
- 42) *O.C.*, p.455.
- 43) *O.C.*, p.366.
- 44) *O.C.*, p.649.
- 45) *O.C.*, pp.367-368.
- 46) *O.C.*, p.381.
- 47) *O.C.*, p.646.
- 48) *O.C.*, pp.875-876.
- 49) Jacques SCHERER, *Le "Livre" de Mallarmé*, Gallimard, 1977, p.129.
- 50) *Ibid.*, p.115参照。
- 51) *O.C.*, p.545.
- 52) *O.C.*, p.546.
- 53) *Ibid.*
- 54) *Ibid.*