

パルジファルを巡るエクリチュールの歴史

—アーサー・シモンズを再読する—

富田 雄一郎

1

1897年のバイロイトにおける『パルジファル』体験は、詩と評論という二つのワグネリアン・テキストの生産、ヴァーグナー音楽への急速な接近とワグネリアン・モチーフの増加、テカダンスからサンボリスムへの転向時期との一致、詩から舞台芸術への創作及び批評活動の変化等の理由から、シモンズのワグネリズムを考察する上で記念碑的の事件として注目すべき問題である。この時産出されたテキストは「バイロイトのヴァーグナーに関するノート」(“Notes on Wagner at Bayreuth”以下NWBと略す)として評論集『劇、演技、音楽』(*Plays, Acting, and Music* 1909年の改訂版)¹に収録されている。第一節「バイロイトとミュンヘン」(“Bayreuth and Munich”)、第二節「『パルジファル』のレッスン」(“The Lesson of *Parsifal*”)、第三節「ヴァーグナーの芸術(技術)」(“The Art of Wagner”)のうち、第二節が『パルジファル』体験の印象を言語化したテキストであるのは一目瞭然だが、これまでどのような読み方をされてきたかという、例えばワグネリズム研究家のアンヌ・ザンバ・セッサはその著書『リヒャルト・ヴァーグナーとイギリス人』(1979)の中で、シモンズが『パルジファル』の宗教性に言及した箇所を引用しつつ、「ヴァーグナーは“一種の肉体とも言うべき精神の満たされない欲望”に対して表現を与え“諸々の感覚を通じて神秘主義”を描き出すような宗教的音楽を作り出した」とシモンズは『パルジファル』について書いている」と述べ、「宗教」或は「神秘」の言説を前景化している。²『「荒地」に至るヴァーグナー』(1982)のストッダード・マーティンも「『パルジファル』と神秘主義」という見出しのもとで同様の読みを展開し、『シャクンタラー』と比較した言説を引きつつ、シモンズは「東洋の神秘主義のドラマ」として『パルジファル』を賞賛していると述べ、更に「シモンズが信ずることのできた神秘主義とは、厳密に言うなら、東洋でも西洋でもなく、より

一般的でより包括的なもの、サンボリストの芸術の背後に認めていたようなものである」とその「神秘」の特徴を述べている。³またシモンズの伝記作家であり世紀末の研究者であるカール・ベックソンも『世紀末のロンドン～その文化的背景～』（1992）でセッサと同じ引用を用いて、「『パルジファル』は“諸々の感覚を通じて神秘主義を描き出すための”試みであるとシモンズは解釈している」とやはり「神秘主義的解釈」に傾しており⁴、こうした一連の読みによってシモンズのワグネリズムの主たる特徴があたかも「神秘主義」にあるかのようなディスコースが形成されてしまっているのである。

確かに「神秘」という語は、ネルヴァルを冒頭に飾りイェイツに捧げられた『文学におけるサンボリストの運動』や神秘主義的傾向を持ついくつかの詩篇を読み解く際には重要なコードとして働くであろうし、そうした文脈でシモンズのヴァーグナー像を構築していくことも可能である。例えば『パルジファル』体験の翌年98年に書かれた詩篇「モントセラット」(“Montserrat”)では神秘的で動きの無い静謐の世界が描かれているが、モントセラットとはモンサルヴァートという聖盃伝説の地、すなわち『パルジファル』の舞台であって、NWBと並べて読む時「神秘」のヴァーグナーというイメージは決定的なものにさえ思えてくる。

Peace waits among the hills ;
I have drunk peace,
Here, where the blue air fills
The great cup of the hills,
And fills with peace.

.

Here, where the Holy Graal
Brought secret light
Once, from beyond the veil,
I, seeing no Holy Graal,
See divine light.

しかし一方でNWBと同時に書かれた詩篇「パーシファル」(“Parsifal”)では「宗教」或は「神秘」のコードはかろうじて「薔薇」という語の中に感じとられるのみでそれ程支配的であるとは思えない。

Rose of the garden's roses, what pale wind

Has scattered those flushed petals in an hour,
And the close leaves of all the alleys thinned,
What re-awakening wind,
O sad enchantress banished to a flower ?

Parsifal has out-blushed the roses : dead
Is all the garden of the world's delight,
And every rose of joy has drooped its head,
And for sweet shame is dead ;
Sweet joy being shameful in the pure fool's sight.

「庭」はクリングゾールの魔法の庭園を、「薔薇の中の薔薇」はクンドリーを、そしてそれらを打ち倒す力としての「風」はパルジファルをそれぞれ象徴的に表わしていると考えられ、『パルジファル』第二幕でクリングゾールの魔の花園がパルジファルによって破壊される一瞬の場面を、すなわち「絵」を、言語によって映像化した詩である。ここでは何よりも『パルジファル』の絵画化という特徴が指摘できるのであって、従ってNWBと同時に書かれたテキストが「神秘」でも「音楽」でもなく「絵」としての特徴を強く負わされていることは「神秘」というたったひとつのコードだけが特権化され「神秘主義的ヴァーグナー像」という読みが制度化されつつある現状に対し意義申し立てを行なう契機となるだろう。そうした立場からもう一度NWBを眺めてみると「神秘」のコードには取まりきれない諸々のコードの存在が浮上してくる。

おそらくセッサやベックソンも「神秘」をマーティンと同様にサンボリスム美学の一側面として捉えているのだろうが、その場合には「総合芸術理論」や「音楽」といった他の側面もテキストの至る所から拾い出すことができる。ここでは簡単に触れるにとどめるが例えば次の引用。

- (a) And, so perfectly do all the arts flow into one,... (NWB 302-3)
- (b) As I had said in speaking of "Parsifal," there is one rhythm throughout ; music, action, speech, all obey it. (NWB 312)
- (c) Only in Wagner does God speak to men in his own language.
(NWB 314)

(a)(b)が総合芸術思想であるのは明白である。そうした諸芸術の統合が目指すものはサンボリスムのいわゆる「音楽」的状態であり、それをシモンズは「リズム」と名

付けているのである。(c)の「神自身の言語」とはマラルメの表現を借りるならば「宇宙の響き」「物自体の声」といったやはり「音楽」と同一の概念であると考えられ、それ故 NWB を「サンボリズム」というコードで解説するならともかく、なぜ「神秘」のみがクローズアップされるのか。

また次の引用にあるような「リズム」のゆっくりとした動きの無い性質を——かつてニーチェが『バルジファル』を批判した言説を想起しつつ——停止すなわち黄昏と死を志向する麻痺的リズムと捉えるなら、⁵ そこに「デカダンス」の残香を嗅ぎとることすら可能かもしれない。

That slow rhythm, which in Wagner is like the rhythm of the world flowing onwards from its first breathing out of chaos,... (NWB 313)

更にそうしたフラジャイルなものの讃歌と相反するかのような力への憧れ、「静」に対する「動」の言説も存在する。

The [*Parsifal's*] music itself has the abstract quality of Coventry Patmore's odes. I cannot think of it (= *Parsifal's* music) except in terms of sight. Light surges up out of it, as out of unformed depths; light descends from it, as from the sky; it breaks into flashes and sparkles of light, it broadens out into a vast sea of light. It is almost metaphysical music; pure ideas take visible form, humanise themselves in a new kind of ecstasy. The ecstasy has still a certain fever in it; these shafts of light sometimes pierce the soul like a sword; ... (NWB 300)

The music, soaring up from hidden depths, and seeming to drop from the heights, and be reflected back from shining distances, though it is, more than anything I have ever heard, like one of the great forces of nature, the sea and the wind, itself makes pictures, abstract pictures; ... (NWB 302)

音楽がもたらす運動の起伏の大きさと、その荒々しい自然の力に身を任せることの熱狂と恍惚、突き刺すような光及び孤独を喚起するまでの広大な空間の知覚などに、ボードレールのヴァーグナー論に顕著な特徴を重ね合わせて物語を構築していくこともできるだろう。

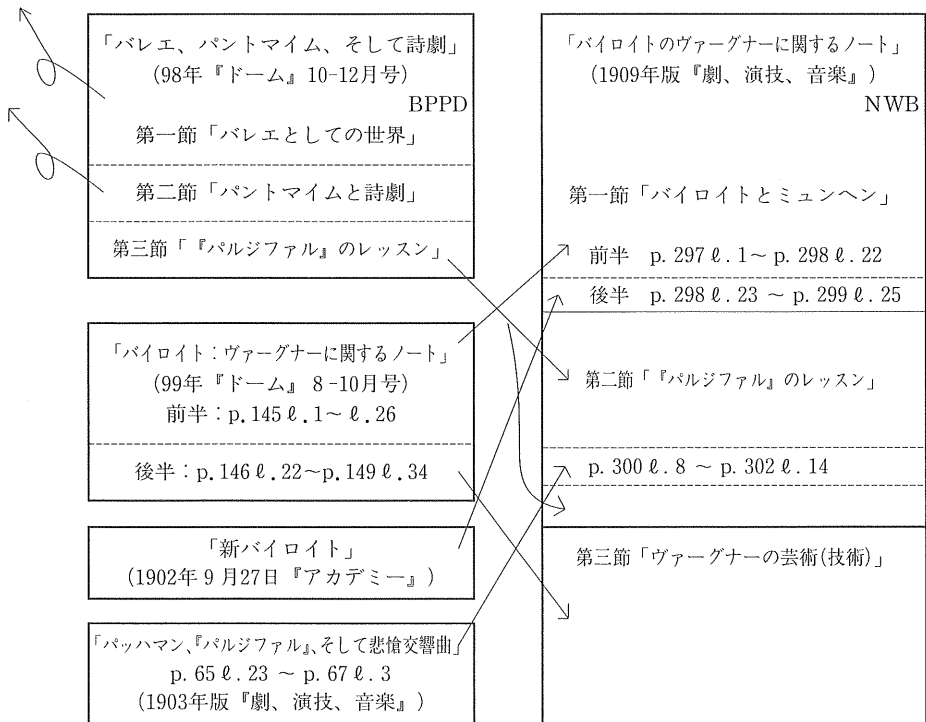
この引用でいまひとつ注目すべきなのは「視覚」を巡る言説である。シモンズの

眼には『パルジファル』はなによりも「^{ピクチャー}絵」——「抽象的な絵」——として映っていて、「視覚」的要素抜きには考えることもままならないと言うのである。テキストにおける「絵」という語の遍在は、詩篇「パーシファル」において『パルジファル』が絵画化されていた事実と合わせ考える時、極めて重要な要素として浮上してくるに違いない。

このように挙げれば切りがない程様々な、ひとつの記号のもとに収斂されきかない、時には対立する「声」——「神秘」のコードの特権性を無効化するような多様な「声」——がテキストには木霊しているのであって、様々な「読み」の可能性を切り捨て「神秘」にのみ寄り掛かった従来の解釈は、恣意性の完全な排除などは到底不可能としても、暴力的な誘りは免れえないものとする。そこで問題はこうしたテキストをいかに読めばよいのか、どこに中心を求めればよいのか、何をもってシモンズのヴァーグナー像と言うことができるだろうかという問い^ウに変わる。

彼らの読みにはもうひとつ重要な誤謬が指摘できる。それは異稿^{ヴァリエーション}に対する意識の欠如である。『パルジファル』の印象記は最初は全く異なる形態で発表され、1909年改訂版の評論集に収録されるまでに大幅な改変を施されているのである。それは語彙や文章レベルに留まらない構造レベルでの変化であって、テキストの読みに影響を与えない。それゆえ無自覚の俥に分析を開始するのは明らかに問題である。少なくとも97年の時点でシモンズが『パルジファル』の内に何を見ていたかを解き明かそうとする場合には大幅な改変を許したNWBでは不適切であって、ベックソンやセッサのようにオリジナル部分と加筆部分を分別せずに論じてしまうわけにはいかないのである。またシモンズのエグリチュール全体の中でこの体験の持つ意味や意義を考察する場合には、テキストの生成過程に配慮した視野が必要となるだろう。だがテキストの差異を問題化した論者はひとりもいない。最も新しくかつ詳細なベックソンの伝記にさえ異稿の存在すら書き込まれていないし、シモンズとヴァーグナーの関係を最も綿密に分析しているマーティンの前掲書でも表立って論じられることはないのである。こうした基礎作業の欠落はシモンズ研究という領域——そもそもその存在すら怪しいのだけれど——における未熟性の問題とも関連がある。そこで本稿はパルジファル・テキストの生成過程を明らかにしつつ、これまで意識されてこなかった異稿の問題を視野に入れながらテキストを再読することを目的として設定する。

12月号)に「バレエ、パントマイム、そして詩劇」(“Ballet, Pantomime, and Poetic Drama”以下BPPDと略す)というタイトルで発表されたのが最初である。NWBと同様に三つの部分に分かれ、第一節は「バレエとしての世界」、(“The World as Ballet”)、第二節は「パントマイムと詩劇」(“Pantomime and the Poetic Drama”)そして第三節が「『パルジファル』のレッスン」となっている。この第三節が切り離され、タイトルこそ変わらないが大幅に加筆・削除を施されてNWBの第二節として使用されることになるのである(下図参照)。バレエ論とパントマイム論はそれぞれ独立した論として1906年刊行の『七つの芸術の研究』(*Studies in Seven Arts*)に収録されている。



論者の中で唯一マーティンだけはBPPDを分析対象のテキストとして選択しているのでここまでの経緯は知っているものと推察されるが、既に述べたように、異稿

の問題を表面化して論じることはないし、両テキストを視野に入れた考察を展開することも、「『パルジファル』のレッスン」以外の叙述部分について出自を明らかにすることもしていない。不思議なことに誰も追求していないのである。

だが例の『ドーム』誌をもう少し追跡すれば99年の8-10月号に「バイロイト：ヴァーグナーに関するノート」(“Bayreuth: Notes on Wagner”)というテキストが見つかり、NWBの構成要員である事実が判明したはずである。このテキストは98年に再びバイロイトを訪れ『ニーベルングの指環』を観劇した後に書かれた評論であるが、二分された後、前半部分がNWB第一節「バイロイトとミュンヘン」の前半に、後半部分がNWB第三節「ヴァーグナーの芸術(技術)」全体として使われることになるのである。では第一節の後半はどこから来たのか。NWB成立時に新たに書き加えられたのかというそうではなく、シモンズが頻繁に寄稿していた『アカデミー』(*The Academy and Literature*) (1902年9月27日)に発表された「新バイロイト」(“The New Bayreuth”)——1901年に柿落としされたばかりのミュンヘンのプリンツレーゲンデン劇場に関する報告でバイロイト劇場を模倣して作られた同劇場をシモンズは1902年8月に訪れこの論考を書いた——から数カ所が切り出されて継ぎ接ぎに使用されているのである。更に複雑なことには、1903年版(初版)の『劇、演技、音楽』にはまだNWBの姿はなく、代わりに「パッハマン、『パルジファル』、そして悲愴交響曲」(“Pachmann, “Parsifal,” and the Pathetic Symphony”)というコンサート評論が収録されていて、このテキストの『パルジファル』に関する記述がNWB第二節の一部として吸収されるのである。

こうしてみるとNWBは複数のテキストの断片が繋ぎ合わされて創造された怪物的存在であることがはっきりと見えてくる。従って、これらの諸テキストをBPPDからNWBに至るひとつの「群れ」として捉えるような視点が必要であり、97年の『パルジファル』体験を中心としたワグネリアン・テキスト群という物語^{フリーチャー}＝歴史の発生と行方が記述されねばならない。

3

シモンズは「バイロイト詣で」以前からヴァーグナーの名前も知り作品に接してもいた。にも関わらず特にこれといった反応を示すでもなく、ワグネリアンなテキストを紡ぎ出すこともなかった。それが97年の体験を契機として突如ワグネリアンへと転身するかのような印象を受けるのである。つまりこの体験はシモンズによるヴァーグナーの読み直し——再発見——と呼びうる事件であり、この時新たに何を発見出したのか、シモンズがどんな眼差しで『パルジファル』を——ヴァーグナー

を——見つめていたのかが問われることになろう。そこで『パルジファル』体験探求に向けての試論としては、まずコアとなるテキスト、BPPDの第三節「『パルジファル』のレッスン」におけるヴァーグナー表象の分析から始めることになる。

徹底して美学主義的なこのテキストはまず舞台芸術としての『パルジファル』讃歌に始まり、冒頭からヴァーグナーは「絵」——「抽象的な絵」——として表象される。

The performance of *Parsifal*, as I saw it last year at Bayreuth, seemed to me the one really satisfying performance I had ever seen in a theatre ; ...

Parsifal, then, presents itself as before all things a picture. The music, soaring up from hidden depths, and seeming to drop from the heights, and be reflected back from shining distances, though it is, more than anything I have ever heard, like one of the great forces of nature, the sea or the wind, itself makes pictures, abstract pictures ; but even the music, as one watches the stage, seems to subordinate itself to the visible picture there. (BPPD 69)

舞台芸術の批評に視覚的要素が散見されるのは特に不思議ではないが、「何よりもまず『パルジファル』は「絵」である」と述べられた後、全編に渡って執拗に「絵」の重要性が繰り返されているところを見ると、そこには通常の意味以上の意味が込められていると読むべきであろう。次の引用では舞台理想としてのヴァーグナーと「絵」の重要性が結び付けて論じられ絵画的解釈が繰り返される。

If it were once realised how infinitely more important are the lines in the picture, than these staccato extravagances which do but aim at tearing it out of its frame, breaking violently through it, we should have learnt a little, at least, of what the art of the stage should be, of what Wagner has shown us that it can be. (BPPD 70)

続いて総合芸術理論に触れた後、印象記のタイトルともなっている“『パルジファル』の教え”とは何かという問題が呈示される。それは「リズム」の重要性に纏わる教えであるとシモンズは言う。

And, so perfectly do all the arts flow into one, the picture impresses one

chiefly by its rhythm, the harmonies of its convention. The lesson of *Parsifal* is the lesson that, in art, rhythm is everything. Every movement in the acting of this drama makes a picture, and every movement is slow, deliberate, as if automatic. (BPPD 69)

ヴァーグナーはここでは「ゆったりとした」「動きの抑制された」「リズム」として、正確にはそうした「リズム」を内包する「絵」として表象されている。次の引用にも見られるようにジェスチャーとスピーチの過剰で動的な舞台芸術に対しシモンズは意義を申し立てる。

After all, action, as it has been said, is only a way of spoiling something. The aim of the modern stage, of all drama, since the drama of the Greeks, is to give a vast impression of bustle, of people who, like most people in real life, are in a hurry about things; (BPPD 69)

『バルジファル』は既存の舞台表現に対するアンチテーゼとして静劇理論的視座から捉えられているのである。ここで『劇、演技、音楽』がメーテルリンクに捧げられている事実を思い起こすべきである。更に次の引用でもヴァーグナーの舞台表現の経済性とそれによって形成される「絵」が推賞される。

No actor makes a gesture which has not been regulated for him; ... Gesture being a part of a picture, how should it but be settled as definitely, for that pictorial effect... Also, every gesture is slow; even despair having its artistic limits, its reticence. It is difficult to express the delight with which one sees, for the first time, people really motionless on the stage. (BPPD 69)

そしてテキストの最後になってやっとベックソンやセッサらが特権化した「神秘」の言表が姿を表わす。

And *Parsifal*, which is thus solemnly represented before us, has in it, in its very essence, that hieratic character which it is the effort of supreme art to attain.... There is something of the same universal tenderness, the same religious linking together of all the world, in some vague enough,

but very beautiful, Pantheism.... I should say that in *Parsifal* he is profoundly religious, but not because he intended, or did not intend, to shadow the Christian mysteries. His music, his acting, are devout, because the music has a disembodied ecstasy, and the acting a noble rhythm, which can but produce in us something of the solemnity of sensation produced by the service of the Mass, and are in themselves a kind of religious ceremonial. (BPPD 71)

ここでシモンズが記述している「神秘」「宗教」はマーティンも述べていたようにイエイツ流のケルト神秘主義ともカトリシズムを初めとする特定の宗教からも距離を持った“サンボリスム教”とも言うべき芸術宗教の世界である。

4

以上のことから、BPPDのコア・テキストにおいて「神秘」「宗教」がテキスト上で響く様々な声のひとつに過ぎず決して支配的なコードではないことは明らかであって、先に言及したNWBのポリフォニー性——「神秘」の特権化を無効化する「声」の存在——はそもそも97年のテキストに内在する特徴でもあったことがわかる。ところで「『パルジファル』のレッスン」がバレエやパントマイムを巡るエクリチュールと併置されている以上——このこと自体がシモンズのヴァーグナー論の特徴のひとつでもあるが——ヴァーグナーがこれらと如何なる関係の中で読まれ、どのような位置付けをされているかも考えねばなるまい。

第一に指摘できるのは、バレエとパントマイムは生や沈黙の音楽を内包する象徴的な「絵」として描かれていて、ここでも「絵」に対するこだわりが見られることである。

[1] t (=dancing) idealises these mere acts, gracious or brutal, into more than a picture; for it is more than a beautified reflection, it has in it life itself, as it shadows life; and it is farther from life than a picture.
(BPPD 65)

しかもパントマイム論の最後のパラグラフで音楽を伴う「絵」としてのヴァーグナーの重要性に触れてから第三節の『パルジファル』論へと続けていることを考慮する時、絵画化された『パルジファル』という読みはより確実なものとなる。

Here is the picture completed, awaiting only, for its ideal presentment, the interpretative accompaniment of music, which Wagner will give it in what is so far the most complete form of art yet realised. (BPPD 68-9)

第二には「沈黙」との関わりである。

It observes nature in order that it may create a new form for itself, a form which, in its enigmatic silence, appeals straight to the intellect for its comprehension, and like ballet, to the intellect through the eyes. (BPPD 68)

I do not see why people should ever break silence, on the stage, except to speak poetry. Here, in pantomime, you have a gracious, expressive silence, beauty of gesture, perfectly discreet appeal to the emotions, a transposition of the world into an elegant, accepted convention: in a word, all the outlines of the picture. (BPPD 68)

「謎めく沈黙」「表情豊かな沈黙」は「『パルジファル』のレッスン」における抑制的で静的な舞台表現の美学と無縁ではあるまい。「動きの無い」舞台の「ゆったりとした」「リズム」が醸し出す音楽は「沈黙の音楽」とでも呼ぶべきもので、シモンズのヴァーグナーはパントマイム論に寄り添われるように「沈黙」へと誘われてゆくのである。「沈黙」は「神秘」と無関係ではない。だが静劇的側面からの読みを閉ざすことなく「絵」の問題と絡めて読んでいくことも必要であろう。バレエ論及びパントマイム論と合わせ読むことによって、「絵画的解釈」、「沈黙」の美学に基づいた「静劇理論的解釈」というパルジファル・テキスト内の重要な側面が浮き彫りにされてくるのである。

5

ではこうしたヴァーグナー像がこれ以後どの方向に流れていくのか、もう一度 NWB へと視線を戻し改変に至る変遷を觀てみよう。97年のシモンズにとってのヴァーグナーとは何よりも『パルジファル』であり印象記は『パルジファル』讃歌のテキストであった。その姿勢は BPPD の“The performance of *Parsifal*, as I saw it last year at Bayreuth, seemed to me the one really satisfying performance I

had ever seen in a theatre ;”(BPPD 69)における‘one’がNWBで‘most’へと換えられていくことに象徴されるように、崩れるどころかますます強化されていくように見える。BPPDでは未だ曖昧な印象に留まっていたものがNWBへと生成していく中で明確化され或は主要なコードが再生産され強化されていく過程がまず読み取れるのである。「『パルジファル』のレッスン」の加筆部分に限定しても次のような引用が手に入る。

(1) In “Parsifal,” more perhaps than anywhere else in his work, Wagner realised the supreme importance of monotony,... And, in the phrases themselves, what severity, what bareness almost ! (NWB301- 2)

「リズム」の経済的特徴が「モノトニー」という語で明確化される

(2) What Wagner has tried to do is to unite mysticism and the senses, to render mysticism through the senses. (NWB 301)

「宗教的な雰囲気」が「神秘主義」として明確化される

(3) I cannot think of it (= *Parsifal's* music) except in terms of sight.... It is almost metaphysical music ; pure ideas take visible form,... (NWB 300)

『パルジファル』の絵画的特性の繰り返し

(4) “Parsifal” is religious music, but it is the music of a religion which had never before found expression. (NWB 300-1)

『パルジファル』の宗教性の繰り返し

これと同じ状況はNWBの第三節「ヴァーグナーの美術(技術)」にも指摘できる。

(1) In saying, as we may truly say, that Wagner made music pictorial, it should be remembered that there is nothing new in the aim, only in the continuity of its success. Haydn, in his “Creation,” evoked landscapes, giving them precision by an almost mechanical imitation of cuckoo and nightingale.... not a décor, but a world,... (NWB 307)

ハイドンの「^{メカニカル・イミテーション}機械的模倣」と異なる「世界」そのものとしての「絵」として明確化される

(2) And meanwhile action is not everything, as it is for other makers of drama; is but one among many modes of the expression of life. Those long narratives, which some find so tedious, so undramatic, are part of Wagner's protest against the frequently false emphasis of action.

(NWB 309)

身振りの強調に対するアンチテーゼとしてのヴァーグナーの位置が明確化される

(3) [N] ote how the crowds pose as in a good picture, with slow gestures, and without intrusive individual pantomime. As I have said in speaking of "Parsifal," there is one rhythm throughout; music, action, speech, all obey it. (NWB 312)

『パルジファル』の絵画的特性と「リズム」の繰り返し

(4) That slow rhythm, which in Wagner is like the rhythm of the world flowing onwards from its first breathing out of chaos, as we hear it in the opening notes of the "Ring," seems to broaden outwards like ripples on an infinite sea, throughout the whole work of Wagner. (NWB 313-4)

『パルジファル』の「ゆったりとした」「リズム」の繰り返し

特に第三節或は98年の『指環』論では、それまでヴァーグナー論そのものにおいては隠されていた「沈黙」という語が表面化している点も見逃せない。

Siegfried stands silent for I know not what space of time; and it is in silence always, with a wave-like or flame-like music surging about them, crying out of the depths for them, that all the lovers in Wagner love at first sight. Tristan, when he has drunk the potion; Siegmund, when Sieglinde gives him to drink; Siegfried, when Brünnhilde awakens to the world and to him: it is always in the silence of rapture that love is given and returned. (NWB 313)

ここでヴァーグナー作品全体に「沈黙」の美学を適用している——この引用の直前には「パントマイム」という語も出てくる——ことに注意すべきであろう。97年の『パルジファル』論においていわばコンテキスト的存在であった「沈黙」の言説が

『指環』論のテキスト上に表面化してくる。これによって“沈黙の音楽としてのヴァーグナー像”が完成されるのである。

第三節は元々は『指環』論であったわけだが、その表象の様相を観察すればシモンズがこのスペクタクル劇を『バルジファル』を見つめる眼差しで眺めているのは自と明らかとなろう。しかもそうした読みのコードをヴァーグナーの作品群全体にも適用しているらしい。97年に『バルジファル』の中に見たイメージはその後明確化と強化の過程を経ていくうちにヴァーグナーという現象全体を捉える中心的観測点として確定されていくのである。

しかし「静的」な言説が帝国主義的に強化されていく中で、これに抵抗する言説も依然として残され、時には加筆によって表現の場を拡大している箇所も指摘できる。例えば次の引用。

The outcry comes and goes, not only with the suffering of Amfortas, the despair of Kundry. This abstract music has human blood in it... That mysterious intensity of expression which we see in the faces of Rossetti's latest pictures has something of the same appeal as the insatiable crying-out of a carnal voice, somewhere in the depths of Wagner's latest music. (NWB 301)

舞台上の「静的」表現の下に秘匿されていた「人間的」「肉感的」なもの——「動的なもの」——に対する眼差しであり、ボードレールの読みとも呼びうる言説である。そもそもBPPDのバレエ論がボードレールやニーチェのヴァーグナー論に顕著なディオニュソス讃歌の相貌を隠し持っていたこと、シモンズ編集の『サヴォイ』誌上で友人のハヴェロック・エリス——彼がシモンズをバイロイトに導いた——がニーチェとヴァーグナーの関係を論じていたこと、NWB所収の『劇、演技、音楽』の冒頭にニーチェ論が配置され最後に置かれたヴァーグナー論と共に阿吽の如くこの著書を包み込む体裁を取っていること、もうひとつのワグネリアン・テキストである『リヒャルト・ヴァーグナーの思想』(*The Ideas of Richard Wagner*)がボードレールのヴァーグナー論への言及から始まっていること、そして1920年には『シャルル・ボードレール：ある研究』(*Charles Baudelaire: A Study*)という評論を出版していること等の諸々の事実を合わせ考えるならば、ニーチェ＝ボードレールの名のもとに『バルジファル』論における「動的」言説も軽視する訳にはいかなくなる。比喩的に言うならばここではサンボリックなものに抑圧されたセミオティックなものが表面化しているのである。

これは二重の意味で裏切りである。「静的」な言説による全体化への裏切りであり、同時に、初期の詩篇から晩年の評論に至るまで一貫して重要な位置を与え続けたボードレルという詩人に対しての裏切りでもある。シモンズは誰かにどこかに狂信的にコミットしていくことにいつも抵抗するかのようには振る舞う。例えばマラルメに対してはその詩の理解不能な暗黒状況に懐疑の念を抱いた結果具象性の高い「絵」へと接近し、「沈黙の音楽の絵」はその姿を確かなものにされる一方で自らを脅かすセミオティックなものと同居させられるのである。更に言うならば、「神」的存在として崇拝する身振りを見せつつも完全に自己のパラダイムに取り込んだ「誤読」によってヴァーグナーを解体していく態度もまた、ヴァーグナーに対する裏切りである。様々な人物を自らの師と仰ぎ信奉しようとする自己をシモンズのテキストはどこかで裏切り続ける。これは中央集権化に対する無意識的ともいえる拒否反応であり、様々なジャンルと様々な都市を越境的に「放浪」し続けることに拠り所を見いだしたシモンズという知識人の姿である。

「『パルジファル』のレッスン」における加筆部分にはもうひとつ大きな特徴がある。それはヴァーグナーを他の芸術家との類推の中で捉えていこうとする批評方法であって、コヴェントリ・パットモア、バッハ、ヴィットリア(ヴィクトリア)、パレストリーナ、ワッツ＝ダントン、ロセッティ、ニーチェ、ハイドン、ターナー、イプセン、ジオット、グルック、モーツァルト、ベートーヴェン等、時代やジャンルを自由に往来した比較となっている。その多くが「絵」に関する類比であることは『パルジファル』の絵画的解釈の拡大とも読めるが、同時に、他の領域へと絶えず広がって行こうとするシモンズの批評傾向を示すものでもあろう。

これらの「声」が抑圧こそされ抹殺されずに残存した結果、『パルジファル』体験を巡るテキスト群とシモンズの経歴との間にアナログな関係が成立することになる。一般に言われるようにシモンズにとって最初の文学モデルとなったのはブラウニングでありペイターでありボードレルであった。続いてヴェルレーヌに心酔し瞬間の映像を焼き付けるような印象主義的であると同時に性的で退廃的な詩を多く残したため世紀末デカダンス詩人の典型と見なされるようになり、その後デカダンスの否定的側面を捨象することでサンボリスムへと転向していき、それと共に批評においても実作においても次第に舞台芸術へと中心が移行し始める。『パルジファル』体験を巡るワグネリアン・テキストはそうしたシモンズの経歴をポリフォニックなままに表象した履歴書の如きテキストでもある。それはBPPDにおいて内在していたものがNWBに至る過程でより一層表面化してきていると言ってよい。

『パルジファル』体験以後のシモンズは数々の舞台批評を『アカデミー』や『スター』『サタディ・レビュー』などの各ジャーナリズム誌上に発表していくのだが、その理論の基盤は『パルジファル』に見た「沈黙の音楽を内包する絵としての静劇化されたヴァーグナー」という理想の芸術形態にあったと考えられる。この時期の評論を収録した『劇、演技、音楽』の1903年版の「序文」において、シモンズは同書が「理論書」であることを確認した後、次のように述べている。

This book is intended to form part of a series, on which I have been engaged for many years. I am gradually working my way towards the concrete expression of a theory, or system of aesthetics, of all the arts. In my book on “The Symbolist Movement in Literature” I made a first attempt to deal in this way with literature; other volumes, now in preparation, are to follow.

『劇、演技、音楽』を始めとして『文学におけるサンボリストの運動』や『七つの芸術の研究』『都市』『精神の冒険』など主たる著書が列挙され、未来の書物も含めてすべてが一連の「理論」に関与するシリーズとして想定されていることを明らかにしている。ということはこれらの諸テキストはパルジファル・テキストにおけるヴァーグナー像との関わりの中で読み直しをされる必要があるということになる。

『文学におけるサンボリストの運動』はこれまで一度としてワグネリズムの立場から読まれたことはないが、そうした視点の欠如はむしろ意外である。例えばメーテルリンク論を見てみよう。シモンズのヴァーグナー像が明確にされた現在では、『パルジファル』論の鍵となる言葉によって構成されていることがはっきりと理解されるはずである。

[A] nd, in his plays, he has elaborated an art of sensitive, taciturn, and at the same time highly ornamental simplicity, which has come nearer than any other art to being the voice of silence.

He has realised, after Wagner, that the art of the stage is the art of pictorial beauty, of the correspondence in rhythm between the speakers, their words, and their surroundings.

マラルメやヴィリエの論でもヴァーグナーの名前が引き合いに出されるが、それだけでなく、「序文」でもワグネリアン美学が表面化し、ネルヴァルとユイスマンズではサンボリスムの神秘主義の点で『パルジファル』と連係する。更にヴェルレーヌに関しても「パッハマンとピアノ」(“Pachmann and the Piano”)の中でヴァーグナーとの類比を試みていることを考えれば、『文学におけるサンボリストの運動』もまたワグネリアン・テキストとして一度は読み直されねばならないのは明らかである。ヴァーグナー論にマラルメらサンボリストの名は出てこないが、サンボリストの解説はヴァーグナーの名に基づいて為されているという事実をどう受けとめるか。その答はいまだ解明されてはいないが、少なくともこの書物がフランス・サンボリスムの紹介書という以上にワグネリアン美学の喧伝書として読めることは紛れもない事実なのである。

註

- 1 『劇、演技、音楽』は1903年の初版と1909年の改訂版では内容が全く異なる。本稿で使用したテキストは、1903年版は *Plays, Acting, and Music: by Arthur Symons* (New York: E. P. Dutton & Co.)であり、1909年版は *Plays, Acting, and Music: A Book of Theory* (London: Constable & Company Ltd.)である。1903年版に関してはロンドンで出版されたテキストを入手することが現時点では不可能であったため、やむなく同一物と推測されるニューヨーク版を使用せざるを得なかった。又、その他のシモンズのテキストはすべて *The Collected Works of Arthur Symons* (New York: AMS Press, 1973) に拠っている。
- 2 Anne Dzamba Sessa, *Richard Wagner and the English* (London: Associated University Presses, 1979)
- 3 Stoddard Martin, *Wagner to “The Waste Land”* (London: The Macmillan Press Ltd., 1982)
- 4 Karl Beckson, *London in the 1890s: A Cultural History* (New York, London: W.W. Norton & Company, 1992)
- 5 渡辺 譲 「『パルジファル』における静止への指向——特にそのモチーフの特異な機能について」(『ワーグナーヤールブーフ 1995 特集ライトモチーフ』東京書籍 1996年)などを参照のこと。