

ギオマールに於ける幻想的カテゴリーについて

橋本典子

芸術への死の侵入は、純粋な生物現象としての死の再現にのみ限定されるのではない。芸術は出来事としての死の瞬間を直接に捉え得るばかりでなく、かかる瞬間を翻訳し、更に死の瞬間に続く状態をも同様に具体化することが出来る。死は不吉な前兆、生に於ける具体的な死の考え、死の瞬間である敷居 (Seuil) を越えて死者達の領域へ侵入した存在、即ち芸術創造者及び観照者の心的企投 (la projection psychique) によって芸術に顕現する。しかし芸術に於いては、生命を持つ死者、即ち死が残酷な殺人者としての存在への結晶化によって新しい芸術的現前が実現する。かかる新しい芸術的現前が我々の考察の対象である。

「様々なニュアンスの条件の下で、死の積極的美学の対象は、死そのものとしては生きているものが存在を停止する、その時にのみ真に現われる。」——死の積極的美学は死の瞬間を扱うのであるが、ギオマールは死の瞬間を越える心的超出 (transgression) を、死の美学を展開させる重要な契機として指摘する^②。従って『死の美学』に於けるギオマールの論はまずかかる心的超出のこちら側に位置づけられるカテゴリーに言及し、それらを原理として彼岸 (Au-delà) に接近する超出の段階に進む。

死の潜在的美的カテゴリーは次の三つのグループに分けられる。即ち(一)自然的或るいは直接的、(二)幻想的或るいは彼岸に属する、(三)形而上学的或るいは存在論的、である。この小論で扱うのは第二段階のカテゴリーである。

生物学的事象に基いた不可避的死が具体的死の様相を以って芸術創造者及び観照者の精神に現前することは、自然

的カテゴリー (Les catégories naturelles) として扱われる。それは即ち、死の不可知論主義 (agnosticisme) としてのパスカルの気晴らし (Divertissement) と、死の訪れによって否定的なものを内含し、詩人の心を奪う時と規定される「黄昏 Le Crépusculaire」である。それは死の忘却と死の觀念の存在者への心的侵入という二つの相対立する極を形成する。そして死を前にした様々の自然的態度は、「Funèbre (葬式的)」、「Lugubre (悲痛)を経て、芸術作品に於ける夜、孤独、不可視的なもの接近、必ず来るもの (死)」、と次第に深化されていく。かかる深化は、自然的カテゴリーの最後の段階、Insolite (異常さ、普通でないこと、偶然否定的側面が顕現して通常の状態を変化せしめていること) の概念によって説明される。幻想的カテゴリー (Les catégories fantastiques) は自然的カテゴリーに依存しており、自然的カテゴリーより深いカテゴリーとして、死の瞬間或るいは死という事実の彼方にまで、即ち入ってはならない所にまで超出すること (transgression) をその特質とする。ところで芸術家が芸術作品に於いてかかる超出を心的に行なっていることを示す二つのグループがある。それらは彼岸の幻想的カテゴリー (Les catégories fantastiques de l'au-delà) と形而上学的 (或るいは存在論的) カテゴリー (Les catégories métaphysique (ou ontologique)) である。幻想的カテゴリーは、芸術創造者が現実の世界とは別の世界 (虚構的世界) に自己を投げ出すことによつて、死或るいは死の領域のイマージュで充たされた意識が関わるカテゴリーである。それは創造者が、形象的 (figuratif) であれ非形象的であれ、死のヴィジョンの幻影 (fantasmes) を芸術的事象へと変形 (transformer) する時、意識がイマージュで充たされる段階である。他方形而上学的カテゴリーは幻想的カテゴリーに基礎を置いている。そして我々は形而上学的カテゴリーを手懸りにして、人間の生活態度 (comportement) の中に、芸術創造者の人間観によつて (par ce qu'il sera) 又、少くとも彼岸乃至生と死の關係についての芸術家自身の考えによつて規定された世界像 (une vision du monde) を発見することが出来る。換言すれば幻想的カテゴリーは自然的カテゴリーと形而上学的カテゴリーとの中間項であり媒介項

である。従つて幻想的イマジシュの形成は自然的カテゴリーに出発点を持ち、次第にイマジシュとして現実化され、同時にそこには暗黙のうちにより深い形而上学的カテゴリーを内含している。⁴ 例えば死の幻想的イマジシュは作品に於ける具体的死、或るいは死の予兆となるべき出来事の深化、即ち *Insolite*（異常なること）を経て形成されてくる。かかる形成は同時に、形而上学的所与、即ち死についての芸術家自身の思惟によつて推進される。むしろ幻想的カテゴリーに於いてのみ未だ形を取るまでに至らない（*informulé*）形而上学的カテゴリーのある戯れ（*un jeu*）が露呈される。幻想的カテゴリーの中に *Macabre*（本来 *Danse macabre* で「死の舞踏」であるが、この小論に於いては *Macabre* を「死の舞踏」と名付ける）がある。「死の舞踏」は非人間的（*para-humaine*）或るいは人間を超えた（*surhumaine*）、「死の人格化（*personnalification*）」である。「死の舞踏」は、一方で死が骸骨として自然的物理的に現前しているという理由で自然的カテゴリーであり、他方で未だ形を取るまでに至らないが悪の問題と対面している人間の態度或るいは世界像を提出している点で形而上学的カテゴリーである。

かかる人格化（*personnification*）を表現することは表現的芸術（*les arts présentatifs*）には明らかに不可能である。しかしながら特に「死の舞踏」の音楽であると題によつて表明した作品がある。—サン・サンスの『死の舞踏』（*Danse macabre*）、「リストの『死の踊り』（*Totentanz*）」、「オネゲルの『死者達の踊り』（*Dances des morts*）」等、そしていくつかの作品は彼岸の場面（*scènes de l'au-delà*）、「ベルリオーズ『幻想交響曲』—悪魔の祝日の夜の夢、ストラヴィンスキー『火の鳥』—地獄の踊り、を喚起する。従つて「もし」死の舞踏」の本質が人格化であり、またもし「幻想的なこと」の本質が存在者たちの生への昇格（*la promotion*）とあるならば、⁵ 超越的「死の舞踏」、超越的「幻想的なこと」、があるであらう。すると人格化された死、彼岸の存在者たちはそれらの再現（*représentation*）を乗り越える⁶。即ち再現のレヴェルでの人格化、生命化を超越したところに表現的芸術（*l'art présentatif*）の場がある。それは超越性の次元である。

ギオマールに依れば音楽の本性は幻想的 (fantastique) である。その理由は次の点にある。「私がソナタを聴く時、私はそれを唯一の存在と了解する。そして演奏が終るや否や、そのソナタは存在していないように思える。実際、ソナタは幽霊が不可視なものに消えるように消え、沈黙の中に退く」^①からである。換言すれば音楽は音響的、時間的、即ち時空間的な幻想的なもの、人格化された存在であるからである。

Macabre (死の舞踏)

ギオマールは『想像力とユートピア』(Imaginaire et utopie)、「ヴァグナーの死の舞踏の世界についてのいくつかの考察」(Quelques remarques sur le monde macabre de Wagner)に於いて、「死の舞踏のテーマは、その現前に従って次の三つの主たる様態に分類出来る」と語る。それは以下に記す三つのテーマの現前である。

(一)視覚的現前 (une présence visible) — 人の命を奪うような存在 (êtres meurtriers) 、或るいは超人間的な力が視覚的に現前すること — ヴァーグナーの楽劇の殆どの登場人物の共通点は、彼らが自己の意志で行為するのではなく、死神 (La Mort) という存在によって殺されることにある。全ての人物は死神の犠牲者である。例えば、エルザが死ぬにつれて、ローエングリンは皆殺しの天使 (l'ange exterminateur) として現われ、その魅力的現前は、彼が生きているグラールの超人間的世界の視覚的存在 (vision) として殺人を行なう。そして殺すことに生きるグラールは死の存在、即ち現実的人間 (personnage réel) としての死である。これに対してクリングゾールは本質的悪魔 (le Mal essentiel) 、悪魔の犠牲者として登場する。彼に於いて死と悪とが結合している。更に、ニールンゲンの指輪^②に於いてヴォータンやフンディングが怒ったり何かを決定することは、人格化された死 (Most personifiée) が現実態になることを意味する。^③(二)仮面をした現前 (une présence masquée) 或るいは具体的存在の中の死の現前 — 例えばゼンタやオランダ人に顕著に現われているが、登場人物が死の強迫観念

を肉体に持っていることである。最も特徴的なものは、決して癒されない傷や血の現前である。それらは仮面をした死の具体的触知的 (*tangible*) 現前である。(三)不可視的或いは超越的現前 (*une présence invisible ou transcendante*) — この段階は確かであり予感可能であるが、それと認めることは不可能な死の現前である。ギオマールは彼の考察の中心をなす重要な概念、二重性 (*Double*) の暗示がなされることをかかる現前の例として挙げる。二重性とは何か。「私が私の死を予見するならば、私は自ら一つのヴィジョンを造り出す。かかるヴィジョンは現実的な事物のヴィジョンとは区別されてはいるが、私が (現在) 私の死の証人であるかのように、私が未来に私の死の証人になるであろうということに於いて、現実的事物の中で重なり合っている。私に次の如き幻覚 (*illusion*) が与えられる。私の最後の眼差しは現在と一致し得る。そしてその時宇宙は現実的であること (*l'actuel*) とは異な

って私にとってはまた親しいものとなるであろう。私は私の中に同一で分離可能な他者 (*un Autre identique et séparable*) を創造する。二重性とは(一)私の死を予見することに於いて創造されるヴィジョンから生まれる。(二)かかるヴィジョンは事物のレヴェルに属するのではないが、私の死を巡る「現在」と「未来」との結びつきに関わる。

(三)現在と未来とが完全に一致するという幻覚から、未来即ち私の死の瞬間の世界は私にとって親しいものとなる。従って二重性は私の中に創造された他者、同一性を保ちつつ分離された他者との、死の瞬間に於ける遭遇によって確認される。ギオマールは二重性の具体例として、双生児、瓜二つの存在、鏡の現象、存在とその影等を挙げる。二重性の現前とは、二人の人間の間に互いに一致する何らかのもの、或るいは自我の中に二つの自我、即ち表面的自我と深遠な自我の分離を発見する時に自覚される。更に例えば鏡の介在によって二人の人間が互いに半身或るいは、相手の写しであることを認識することはまさに二重性の現前である。不可視的超越的現前のもう一つの例は、死神の魅惑 (*Fascination de la Mort*) である。『トリスタンとイゾルデ』第二幕では、夜が死神を包む拒絶不可能な幕となる時、死神の魅惑は超越的領域に属している。イゾルデは明らかな身体的傷もなく血を流すこともなく、本当に殺さ

れて死ぬのに対して、トリストアンは魂の傷が突然肉体の傷を悪化させている。そこには死神の魅了する力が現前している。

「死の舞踏 (Macabre) は、悪 (la Mal) という点で、幻想的カテゴリーの一つであるところの「悪魔的なもの (Diabolique) のみならず、形而上学的カテゴリーであるところの「ダイモニックなもの (Démoniaque)」「地獄的なこと (Infernal) 」とも関係づけられる。ギオマールは「悪魔的なもの (Diabolique) 」と「ダイモニックなもの (Démoniaque) 」との區別について次の如く語る。「『ダイモニックなもの (Le Démoniaque) 』は、現象に翻訳可能であり、超越性に接近可能な、内的顕現 (une manifestation intérieure) である。他方「悪魔的なこと (Diabolique) 」は、res (もの) 的具體化 (une concrétisation) 、存在や事物への結晶化 (une cristallisation) 、それ故外的顕現 (une manifestation extérieure) である」¹⁵。換言すれば、存在、事物に結晶化することによって外的顕現をするのが幻想的カテゴリーであるのに対して、現象に於いて内的顕現として現われるのが形而上学的カテゴリーである。

幻想的カテゴリーは中間項を成すが故に多義的且つ曖昧であるが、イマジニに充ちている。ギオマールは幻想的カテゴリーを最も具現し易い芸術として映画を挙げる。しかし幻想的カテゴリーの考察は映画芸術にのみ限定されはしない。

別の世界 II 彼岸の公現 (épiphanie)

Insolite (異常なること) から幻想的カテゴリーへの侵入 (transgression) の様はムルナウの映画「吸血鬼ノスフェラトゥ」Nosferatu le Vampire (1922) の中に明確に現われている。― 或る男が橋を渡る。その時、

ナレーションが「ヒュッターが橋を渡るや否や、幻影たち (fantômes) が彼に会いにやってきた」と入っている。即ちこの場合、橋を渡ると幻影たちの世界に入っているわけであるから、橋が *transgression* の象徴になる。— ポーの『赤い詩のマスク』に於いては真夜中の十二時の十二番目の音が鳴ると同時に、動きの止った踊り子の中に、新しい人間、即ち死が入っている。十二時の最後の音を *Seuil* (入口・境界) として動的踊り子達は不動化し、そこに別の生命を持つ新しい人間、死が入ってくる。別の例としてはモーツアルトのオペラ『ドン・ジョバンニ』の最後で、ドン・ジョバンニはノックされた扉を開ける。彼は自分の殺した騎士長の石像、即ち動きの止った像と対面する。またムルナウの映画『ファウスト』では死の経過点である、黄昏の四ツ辻に雷鳴と共にサタンが呼び出される。— 以上の例から我々は、*Insolite* (異常なること) から *Fantastique* (幻想的なこと) への移行過程を絵画的に把握出来る。即ち *Insolite* (異常なること) の極限的状况である真夜中の十二時の十二番目の音、動きの止った踊り子から橋を渡る或るいは扉を開くことによって、或るいは雷鳴と共に *Fantastique* (幻想的) な状況、幻影たち、死、騎士長の石像 (生命を失ったもの)、サタンの世界に突然侵入する。それは芸術作品に於いて我々が幻影たちの世界に入ることであり、逆に言えば現実の世界への死の侵入である。換言すれば芸術作品に於ける生きている者と彼岸的存在の対面である。それは文字通り別の世界 || 彼岸の公現 (*épiphanie*) ではなからうか。芸術に於いてのみ入口 (*Seuil* 境界) と彼岸との非連続性が破壊され、死の入口という、本来生には禁止されている別の世界への渡り行き、境界通過が可能になる。彼岸を自由に想像することは、確かに全ての人間に許されている。しかし彼岸を芸術作品の中に創建する (*instaurer*) ことは、芸術家が別の世界の秘密を幻想の力によって暴露するという多少意識的である歩みによってのみ実現する。それは現象や出来事の中に彼岸の秘密を芸術作品として結晶化することである。それ故、芸術家によってこのように構成された作品としての新しい世界に於ける様々の所与を統一することによって、我々はかかる新しい世界が「真実らしさに対立するもの (*invraisemblable*)」であることを信じる必要がある。

このことは、芸術家によって構成された彼岸がその内部の連関的統一によって世界として成立するとしても、それは現実的世界、即ち「真実らしき (vraisemblable)」とは対立する世界であることを意味する。^⑧

「境界の後に続くあらゆるものは幻想的 (Fantastique) である。le Fantastique (幻想的なこと) とは、その後に取り得る全てのカテゴリーの共通の名前である。逆に、幻想的なことは彼岸にしか属していない。即ち死の領域内にしか存在しない。」^⑨ 幻想的なことは別の世界に彼岸、死としか関係しない。

ギョームールは le Fantastique (幻想的なこと) を定義する必要があるとして、まず最初に「実際『Fantastique (幻想的であること) と Merveilleur (驚嘆すべきこと) との間の決定的な裂け目は死に面した時相互に矛盾する態度によって明らかになる』と語り、『幻想的なこと』と『驚嘆すべきこと』を区別し対立的に考える。『幻想的なこと』と『驚嘆すべきこと』の対立点は、前者が個的 (individuel) であり、彼岸の接近によってある戦い、即ち苦悩 (agonie) と関わるのに対して、後者は集団的 (collectif) であって、死を希望との関係に於いて把握する点にある。

Maléfique (悪くすもの) と Bénéfique (良くすもの)

幻想的カテゴリーは、芸術作品そのものに現われてくる形相・アスペクトを問題にする。幻想的カテゴリーは非論理的・非理性的概念の地平であるから、普通 (normal) と狂い (abnormal) との逆転が生じる。それは、日常的な時空間構造の同一平面で、我々の無意識的自我が芸術作品として顕現することである。この表面的自我と深遠なる自我の宇宙的位置の転回は、深遠なる自我が、安全性の欠如、非理性的なこと、制御不可能なことで現われ、表面的自我は変質された新たな世界に於いて日常的安全性を獲得出来ず内化し消滅することによって実現する。

新たな世界、即ち幻想的カテゴリーに於いて芸術作品に現われる自我は深い自我 (Moi profond) と慣習的自我

(*Moi cunctumier*) である²¹。前者は個的 (*individuel*) であり戦う、苦悩と結びつき、後者は集团的 (*collectif*) であり希望と結びつく。かかる区別は、*「幻想的な」と (Fantastique) と「驚嘆すべき」と (Merveilleux) の区別に相応する。*

ところで「驚嘆すべきこと」 (*Merveilleux*) と「幻想的なこと」 (*Fantastique*) とを区別するもう一つの指標として、人間の能力を超えた *bénéfique* (良くする) な力と *maléfique* (悪くする) な力を挙げる事が出来る。それは「劇的なもの」 (*le Dramatique*) と「悲劇的なもの」 (*le Tragique*) とを区別する指標でもある²²。

キオマールに依れば、「驚嘆すべきこと」 (*Merveilleux*) と「幻想的なこと」 (*Fantastique*) は話の結末が *maléfique* (悪くすること) であるか否かによって区別される。彼の考えを要約すると次の如くなる。*Merveilleux* (驚嘆すべき) な作品の結末が悪く終ることは殆どなく、その結末は幸福であるのが当然であるかのように作られている。死の理念が「驚嘆すべきもの」の中に現われるのは、形式的な対立関係の中でしかない。死の理念は *maléfisant* (悪くする) な力に対する英雄達の勝利へと向かう論理的な筋立の必要条件でしかないからである。例えば『眠れる森の美女』には、それは「*Merveilleux* (驚嘆すべきもの) の特徴的構造を持った作品であるが、*「良くする」「力と」「悪くする」「力の明確な分離がある。そして」「悪くする (maléfique)」「力と考えられる死の理念は、最後の結末へと導く一要因、必要条件にしかすぎない。これに対して Fantastique (幻想的なこと) は、英雄達の能力を犠牲にしたり、かかる能力を無化したりすることで終わる。即ち「幻想的なもの」の結末は大破局が予め設定されているか、或るいは不確かなもの、悪くするものの世界に入っている。*

次に戦いという側面に注目してみよう。「*驚嘆すべきもの (Merveilleux) に於いて bénéfique (良くする) な存在者達が人間にもたらず援助と、 fantastique (幻想的な) 様々の力が良くすることをなす存在者達に対する*

戦いは、*malfaisant* (悪くする) であるが弱い幻想的力と、非常に強力な「驚嘆すべきこと」(*Merveilleux*) との間の劇的戦いとなり、遂には「驚嘆すべきこと」の勝利で終る。これに対して「幻想的なこと」(*Fantastique*) は、人間の策謀の間の悲劇的戦いを含んでいる。ここで問題になっているのは、「幻想的なこと」が決して打ち勝ち得ないこと (*Invincible*)、即ち対立する様々の力の戯れ (*Jeu*) にしかならないということである。このことは、人間の外に原因があるのではなく、人間存在の内在的問題即ち人間が抗しきれずに屈服せざるを得ないこと — 換言すれば「たとえ大破局を免れ得たとしても、人間の破滅、死の蓋然性が予想される」ということである。 — 以上の *Bénéfique* (良くすること) と *Maléfique* (悪くすること) を軸としたギオオールの考察は、*Bénéfique* が *benefictus* (恩恵・祝福を与える)、*maléfique* は *Mai* 即ち悪魔という意味であり、神や悪魔に関係する語であることでもわかるように、術語に既に形而上学的カテゴリーへの傾きを示唆している点で興味深い。我々は更に一步進んで彼の考察の中核をなす「異常さ (*aberrante*)」を軸にして「驚嘆すべきこと」*Le Merveilleux* と「幻想的なこと」(*Le Fantastique*) について考察する。

「驚嘆すべきこと」(*Le Merveilleux*) と「幻想的なこと」(*Le Fantastique*) =
我々は既に「驚嘆すべきこと」(*Le Merveilleux*) が人間の究極体験であるところの死の問題と対決しないことを指摘した。では「驚嘆すべきこと」(*Merveilleux*) に死は存在しないのか。否、そこで死は「運命として」逃れ得ないものとして考察されはする。しかしギオオールは次の如く語る。「我々が信じることの出来ないことは不意に来るのではなく、間違ひなく運命的なもの同士に對立し合うという限りで、「驚嘆すべきこと」は(運命的なものとの對立を避け)、逆説的に信じられ得ないものに頼らうとする」²²。即ち、「驚嘆すべきこと」(*Merveilleux*) とは運命的な死との對決を回避して、信じられないもの、不可能なものに對する我々の信頼への応答に価値を置く

ことである。ギョームールはそれを H. Lematre に従って驚嘆すべきものの幻覚 (Merveilleux-illusion) と呼ぶ。これに対して「幻想的なるもの」(Le Fantastique) は「芸術作品という宇宙に於ける真実性 (vérité) 即ち真実さに対立するもの (in vraisemblable) を信頼することに価値を得く。ところで人間の運命の本質的に悲劇的なること (le Tragique essentiel) は「人間の力を超えた、生き生きとした力で、最後に運命的に勝利を収める様々の力があると容易に考えることである。そしてこのことは「幻想的なること (Le Fantastique)」の中に結晶化されている。それらの力は別の世界から来るように思えても、ギョームールの言葉に依れば、人間自身の異常な (aberrante) 創造でしかない。」「異常なこと (aberrante) 」「という言葉はギョームールに於いて何を意味したのか。 Aberrante (異常な、常軌を逸した) は「自然的カテゴリーの Insolite (異常なこと) で最初に使用された。幻想的カテゴリーの次元で Aberrante は「悲劇の重みが人間をして意識的に「驚嘆すべきこと (Merveilleux)」の逃げ口上を想像することによって、自ら嘘をつくようにさせること」²⁵である。ギョームールは「驚嘆すべきこと (le Merveilleux) 」「は人間の自己自身に対する嘘 (mensonge) であり、「幻想的なること (Le Fantastique) は宇宙の人間に対する嘘である」と語る。この場合の嘘とは、ギョームールは Lematre の言葉をひいて、²⁶「現実そのものよりもっと現実的な現実として (comme un réel plus réel que le réel lui-même) ²⁷現われる、²⁸「驚嘆すべきものの顕現 (merveilleux-révélation) ²⁸である。換言すれば、「驚嘆すべきこと (le Merveilleux) 」「は人間の根源的限定たる死との対面を隠すことによって、他方「幻想的なること (Le Fantastique) は人間の創造であるにも拘らず、別の世界からの力の現われの如き姿を以って、本当の現実を嘘の現実にすり換えているということである。

ギョームールは「幻想的なること (Le Fantastique) 」「の、音楽に於ける技法的現われとして次の三点を挙げる。²⁹

(一) 増四度 (三全音) — 中世では聴き手の心を乱す音程として、特に音楽の悪魔 (diabolus in musica) と名付

けられ禁止されていた音程である。名前が *diabolus* と、既に幻想的 (*Fantastique*) である。例えばドビュッシー『牧神の午後への前奏曲』冒頭でフルートで奏されるのがこの増四度の音程で、これにより聴き手を不安にさせる。ジャンケレヴィッチは「(この音程が) 弁証法的逆転によって死の光に変わる」と語る。従って増四度は死を暗示する // 幻想的な // 音程である。(cf. Jankélévitch : *La vie et la mort dans la musique de Debussy*)

(二) 新しい和音、或るいはオーケストレーション 『ドン・ジョバンニ』の最後、騎士長の石像が出現する時の減七の和音、減七の和音の響きは個性的でわびしい。機能と声に於いて予備を必要としないことから、減七の和音が使用された場合、切断という音楽的效果がある。従ってこの和音は死を暗示する彼岸の出現に適應しい。『幻想交響曲』悪魔の祝日の夜の夢の、突然鳴る豊かなオーケストレーション……それは次のようなプログラムを持っている。「若い芸術家は、自分の葬式のために集った恐しい姿をした妖怪や魔物に混じって魔女の踊りを見ていると思う。怪しい物音、うめく声、かん高いひきつったような笑い声、それに答えるかのような叫び声、それらが一緒になり、もつれ合っている……」。「魔女のロンド」はアレグロ、八分の六拍子であり、コル・レーニ。(弓の背の木の部分で弦をこする) 等を加えて、悪魔的である。従って // 幻想的 // である。

(三) 十二音音楽 — それは、従来の調性体系を破り、全ての音に同等の価値を与えた。結末に於ける幸福な平安を音化すれば、主音への回帰となるから、 // 驚嘆すべきこと // は主音への回帰によってあらわされることになる。この回帰が意味を持たない十二音音楽は、 // 驚嘆すべきこと // に対して否定的傾向を示唆する。即ち // 幻想的 // である。

Le *Merveilleux* (驚嘆すべきこと) と Le *Fantastique* (幻想的なこと) との拮抗

チャイコフスキーの『白鳥の湖』は構造的に *merveilleux* (驚嘆すべき) であるが、絶えず *le Fantastique* (幻想的なこと) が出現すると言いうことが出来る。構造的側面から考察するならば、物語は王子と、社会的

身分の違う或る女性との間に始まり、結末は王子とこの女性の白鳥との幸福な結婚で終るといふ *merveilleux* (驚嘆すべき) な主題を持つ *バレー* である。しかし次の二点によって、構造的な側面から言うところの *le merveilleux* (驚嘆すべきこと) は減少せしめられている。即ち(1)実際の身分上の違いを、オデッタを白鳥の女王にする事で解消していること、(2)王子は自己の運命をより良くするための *benéfique* (良くする) な力の援助を獲得出来ないこと— 換言すれば彼は一人で悪魔 (*Génie du Mal*) と戦わねばならないこと、以上の二点である。それ故に王子一人対人間を越えるもの—悪魔との戦いであり、それは悲劇に於いて、即ち *le Fantastique* (幻想的なる) とに於いて行なわれる。更に我々はここで、二つの *メタモルフォーズ* (変身) の重要性を指摘しなくてはならない。それは一つは女性から白鳥への *メタモルフォーズ* であり、もう一つは黒鳥から女性への *メタモルフォーズ* である。慣例の *Merveilleux* (驚嘆すべきこと) に於いては、*メタモルフォーズ* は本質的なものから逃避するための策謀という方向で働くが、ここではそれとは反対に進む。 *Merveilleux* (驚嘆すべきこと) に於ける *メタモルフォーズ* は *benéfique* (良くする) な力による *メタモルフォーズ* であり、それは死を逃れるとか、苦しみを逃れるという方向に働く。しかしここでは全てが逆転している。悪魔が魔力によって女性たちを白鳥に変え、王子の愛情を迷わすために、白鳥の女王の *Double* (二重性) 即ち黒鳥を出現させる。以上で明確であるように、全て *メタモルフォーズ* は悪魔に依存している。従ってこの *バレー* は *Merveilleux* (驚嘆すべきこと) *Fantastique* (幻想的なること) との間の深い相互影響を内含しつつ、*バレー* 全体としては *fantastique* (幻想的) な世界に近づいていると言うことが出来る。その際、女性の白鳥たちは、*Fantastique* (幻想的なること) と *Merveilleux* (驚嘆すべきこと) との間の対立性の重要な標徴となる。即ち外見的に *merveilleux* (驚嘆すべき) な存在である白鳥は隠された象徴的世界に深遠なる根拠を持っていると考えるべきであろう。それはどういふことか。象徴的世界は、*Fantastique* (幻想的なること) 或るいは死の領域に *merveilleux* (驚嘆すべき) な存在を差し込む、と解すべきである。白鳥

たちは、悪魔の行なったメタモルフォーズでなかったならば Merveilleux (驚嘆すべき) な存在でしかない。しかし Fantastique (幻想的なこと) の方向にいざなう悪魔のメタモルフォーズであるから、¹¹⁾ 驚嘆すべきこと (Merveilleux) ¹²⁾ に加えて¹³⁾ 幻想的なこと (Fantastique) ¹⁴⁾ の性格も帯びる。ギオマールはこの点に深い意味を認める。彼は「宇宙的 (cosmique) 次元では…白鳥は水の上の一条の光であり、同時に死への讃歌である。それは真に死んでいく太陽のミュトスである」と語るバッシュラールを引用しつつ次のように考える。バレーの中で王子が白鳥の女王を射とめ傷つけるのは、太陽が死んでいく黄昏 (crépuscule) に於いてである。夜が不意にやってくる。その瞬間に白鳥の女王は仲間と共に人間になる。王子が愛するのはこのメタモルフォーズであり両義性の存在即ち、白鳥と女性である。この王子のバトスは、絶えず可逆的に変化するメタモルフォーズの中で、fantastique (幻想的) な死の merveillex (驚嘆すべき) な光に対する愛を表わしている。

メタモルフォーズの最も一般的なやり方は、女性を動物に、或るいは動物を女性にすることである。『白鳥の湖』の最後の場で、王子を迷わすために、悪魔に呪いをかけられた黒鳥が白鳥の女王の Double (双子のようなもの、二重性、うり二つのもの) として現われ、王子はそれに魅了される。また海の精 (セイレーン) は人を魅了するが同時に殺人者となる。ギオマールに依れば、それらのメタモルフォーズは同一のメッセージを歌うことになる。それは何か。このバレーの中に現われた Merveilleux (驚嘆すべきこと) と Fantastique (幻想的なこと) の間の絶え間ない行き戻りは、彼岸への道で出会う敗北の証明として現われる。換言すれば、「人間の歩みは Merveilleux (驚嘆すべきこと) に向う傾向があるけれども、Merveilleux (驚嘆すべきこと) は不可能であり、人間の知らないうちに、Fantastique (幻想的なこと) に通じているという事実によってそれは成功しない¹⁵⁾。なぜならば死が存在するからである。彼岸の理念がたとえ何であらうと、Fantastique (幻想的なこと) は Merveilleux (驚嘆すべきこと) より起こり易い。換言すれば Fantastique (幻想的なこと) は utopique (ユートピイ的) では

ないが実現され易く且つ人間に身近である。

1e Fantastique (幻想的なこと) の位相と状態

“ 幻想的なこと ” は、それに先行する “ 異常なること (Insolite) ” に於ける死の理念の加重の程度に応じて変形される。 “ 幻想的なこと ” は死の境界 (Seuil) を越えたところに本来的領域を持っているので、創造的創建 (l'instauration créatrice) によって作品に固定される展開 (深化) に従って三つの異なるアスペクトを持つ。しかし “ 幻想的なこと ” を考察する際に我々は次の二点を確認しておく必要がある。即ち (一) 境界 (Seuil) を越える時に、不可視的な “ 幻想的なこと ” は時空間構造を持つ可視的なものになる。それは潜在的で不可視的なものが写真的なイマージュの中に可視的に現われるように、ある時創造者或るいは観照者に、或るいは墓場の場面のドン・ジコバニのようにして “ 幻想的なもの ” として自覚される。従って自覚は常に遅れる。(二) “ 幻想的なこと ” は、次に続く “ 境界の出来事 ” 即ち死という事実や現象によって作品にもたらされる世界、を決定する。以上の二点である。従って中間的契機である “ 幻想的なこと ” は重要である。ギオマールは「数多くの “ 幻想的なこと ” があるのではない。 “ 幻想的なこと ” は一つ (Un) である。しかしその現われやアスペクトは変化しうる」と語る。 “ 幻想的なこと ” は一つであり、その芸術的創建の結果として様々のアスペクトを持つということは芸術創造の問題を考察する場合に示唆的である。

ギオマールは “ 幻想的なこと ” を芸術に翻訳する、移し変える際に芸術創造者に生じる “ 幻想的なこと ” の心理的發展の三つの状態を考える。(一) 予備的防衛の幻想的なこと (Un Fantastique de defense préalable) — 能動的創造者・観照者が自己の恐れをイマージュの中に置くことによって恐れを隠すことである。これは最初の通俗的 Fantastique (幻想的なこと) である。

(二)敗北の「幻想的なること」(*Un Fantastique de défaite*) — 受身である創造者が第一の「幻想的なるもの」の破壊によって乗り越えられていること、即ち恐れが恐れとして現われ、創造者を服従させることである。その時創造者は、彼を動かしているところの何者かが語っていることを書き写している(*transcrire*)と信じ、それらものに服従することである。「死の舞踏(*Macabre*)はこのアスペクトに対応する。(三)征服の「幻想的なること」(*Un Fantastique de conquête*) — 再征服或るいは再・創建(*réinstauration*)であり、そこでは創造者は不条理な世界を自己のものと認識し、幻影たち(*fantasmes*)に支配されるのではなくそれらの主人となる。従ってこのアスペクトでは創造者は独自の世界を確立する。例えばチャイコフスキーは驚嘆すべきバレエの巨匠となり、ベルリオーズは聖書(キリストの幼年時代)やミットス(トロイアの人々)の「驚嘆すべきもの」へと向っている。そしてシュールレアリズムの芸術家達の「幻想的なる」領域はまさにここである。

ギオマールは以上の三つのアスペクトをそれぞれ(一)薬(*un remède*)(二)毒(*un poison*)(三)新しい薬(*un remède nouveau*) — 生命を持たせる薬剤と比喩的に語る。この比喩は、同一の薬がその含有量に従ってその力の効果が異なること、即ち評価の微妙さを示している。更に三つのアスペクトは(一)外の「幻想的なるもの」(*un Fantastique de l'Extérieur, du Dehors*) — これはまだ *Insolite* (異常なること)と結びついており、その外的ノクターンの代りに存在者(幻影たち)を置き直すことで理解される。(二)ここでは外と内との区別が消滅する魔術的空間が問題となる。即ち日常的、表面的自我(*Moi quotidien, superficial*)の次元に深遠なる自我(*Moi profond*)が侵入することであり、幻影たち(*fantasmes*)の切迫性(*l'imminence*)が支配するアスペクトである。(三)これは、創造者や観照者が絶えず自己の世界を自己の深遠なる傾向に従って再構成し、その世界を再び理性化しようと努力する次元である。

ギオマールはこの最後の段階を内的「幻想的なること」(*Fantastique intérieur*)、内部(*Dedans*)の段

階であると規定し、次の如く語る。「それは深遠な〃幻想的なこと〃の結晶である。そしてこのことによってそれは深遠なる自我の諸傾向を支配する。芸術に於いてそれはもはや恐れ (Peur) でも破壊そのものでもない内的ファンタズム (幻影たち) の構造化である。しかしそれらの内的ファンタズムはそれ自身不条理で理念的な宇宙を形成することの証人たちである。その結果内的ファンタズムは、内と外との境界が単に破壊されるのではなく乗り越えられることを示すのである」と。深遠なる〃幻想的なこと〃の結晶としての最後の段階は死の美学の一つの積極的側面であろう。即ち内的ファンタズムが不条理で理念的な宇宙の形成に関わるものである限り、芸術家は独自の内的ファンタズムによって自己の芸術世界を創建することができる。かかる内的ファンタズムが死の理念を考察の中核としているところにギオマールの獨創性がある。

註

(1) Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la Mort, les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà, Librairie José Corti, Paris, 1967. p. 10*

(2) ギオマールは、前掲書の序文で死の美学体系を構築する第一歩として『死の美学の諸原理』を位置づけると語っている。更に「死の美学が形成されるのは音楽によってである」という言葉も重要である。(序文)

(3) 拙論「ギオマールに於ける想像力について」 *Insolite* の概念と想像力の問題を中心に、「今道友信編『芸術と想像力』、東京大学出版会、一九八二年に於いて自然的カテゴリーの最後の段階、即ち *Insolite* について考察された。参照されたい。

(4) 自然的カテゴリー、幻想的カテゴリー、形而上学的カテゴリーの関係については Guiomar, *Principes d'une esthétique de la Mort* 全体が関わるがここでは特にその p. 11 を参照されたい。

- (5) cf. *Ibid.*, p.82. の部分は『死の美学の諸原理』第一部、E・スリオの『諸芸術の照応』の原理に基いて考察された「res 的次元に於ける死」である。
- (6) *Ibid.*, p.82.
- (7) *Ibid.*, p.83 音楽的唯一存在が予め存在してゐるのではない。
- (8) Michel Guionmar. *Imaginaire et utopie, Études berliozziennes et wagnériennes*, Libraire José Corti, Paris, 1976, p.298.
- (9) *Ibid.*, p.298-299.
- (10) *Ibid.*, p.299-300.
- (11) *Ibid.*, p.300.
- (12) Guionmar., *Principes d'une esthétique de la Mort.* p.285.
- (13) *Ibid.*, p.285-287.
- (14) Guionmar., *Imaginaire et Utopie*, p.300.
- (15) Guionmar., *Principes d'une esthétique de la Mort.* p.86.
- (16) *Ibid.*, p.154.
- (17) cf. *Ibid.*, p.154.
- (18) cf. *Ibid.*, p.259.
- (19) *Ibid.*, p.254
- (20) *Ibid.*, p.254
- (21) cf. *Ibid.*, p.257.

- (22) cf. Ibid., p.258-260.
- (23) Ibid., p.258.
- (24) Ibid., p.259.
- (25) Ibid., p.259.
- (26) Ibid., p.259.
- (27) Ibid., p.259.
- (28) Ibid., p.259.
- (29) cf. Ibid.: p.260.
- (30) cf. Ibid., p.266.
- (31) Ibid., p.266 シンシャル著『水と夢』の中のユングの引用文。
- (32) Ibid., p.267
- (33) cf. Ibid., p.270-271 本文に於いて三つのアスペクトを持つ「レヴ」は「レヴ」に於いて指摘した「二点は全体として *le Fantastique* の特徴三つとして挙げられているが、後述するようには最初の三つのアスペクトの指摘は重要であるから独立させて考察した。
- (34) Ibid., p.271.1 (Un) が大文字であることに注目されたい。
- (35) cf. Ibid., p.271.
- (36) cf. Ibid., p.271.
- (37) cf. Ibid., p.271-272.
- (38) cf. Ibid., p.272.
- (39) Ibid., p.272