# ホーフマンスタールの小説断片『アンドレーアス』をめぐって

## ――他の散文との関連において見た《フィナッツァー・ホーフ》――

飛鷹節

ホーフマンスタールの未完の小説『アンドレーアス』は、完成された部分だけについていうと、一九一二年秋から執筆が開始されたことが明らかにされている。同時期に、それと並行して小説『影のない女』の構想も練られていた。この年はまた、彼がインゼル書店のため『ドイツ短篇作家集』（十月刊）の編纂の仕事を引受け、そのための序文を書いた年でもある。創作と編纂と、仕事の性質こそ異なっているが、それはホーフマンスタールにとって小説の年であったといえる。オペラ『バラの騎士』の台本作者としての成功（一九一一年一月）、中世宗教劇の翻案『イェーダーマン』上演の不評（同十二月）の翌年のことである。

古い作家たちの小説を選ぶ、そして序文を書く――作家によってはそういう編纂の仕事はひとつの余技で済むことかもしれない。しかしホーフマンスタールのこの場合の編纂は、彼の作家としての姿勢そのものとかかわる仕事であったようだ。そればかりか、もっと直接的に彼の創作活動をうながし、具体的には、一九〇七年以来の懸案であった小説『アンドレーアス』の構想に大きな影響を与えていると思うのである。以下そういう点を明ら

かにしながら、未完の断片に終った小説『アンドレーアス』に近づいてみたい。

## I

ホーフマンスタールは『ドイツ短篇作家集』の序文を、自己の編集方針を明らかにすることで書き出している。「この短篇小説集を編むにあたって、わたしが慮ったのはその独自の美しさであった。まだ若い頃あるいは後年のわたしの心に、これらの短篇は独自の美しさをもって迫り、忘れがたく刻みつけられたのである。このわたしの記憶のほかに、これらを強いてつなぐ手だては必要ではなかった」（P III 105）。ドイツ十九世紀の短篇小説二十篇それぞれの美しさ、およびそれらが全体として作りあげる連関は彼の記憶にふかく刻まれていて、ただ自己の内部から取り出しさえすればよかったというのである。この表現は、クルティウスをはじめ多くの人が驚嘆しているホーフマンスタールの早熟な読書、またその蔵書調査をおこなったハンブルガーが「読書する詩人」[1]と名付けた彼の一面を想起すれば、当然そうであったろうと首肯することができる。だが、この序文の末尾において、ドイツ民族の「だらしない記憶力」をきびしく指弾する箇所に出会うと、冒頭の「わたしの記憶」という表現がはじめとは別のニュアンスを帯びてくるのを認めないわけにはいかない。自分たちの過去の遺産を繰返し亡失し、夜の夢想のなかではじめて昼失ったものを呼び戻すドイツ人の愚かしさ、民族全体としての「だらしない記憶力と夢みがちな魂」（P III 113）と対比されると、「わたしの記憶」という表現は、ほとんど読者にたいする挑発のような響きを帯びかねないのだ。おなじく「わたしの記憶力」といっても、これよりおそらく数年あるいはそれ

以上前に書かれた『アンドレーアス』創作ノートⅠの冒頭で、「わたしは物事をじつに正確に想い出す。記憶力もつねによかった。学校時代、級友たちのなかでただ一人、オーストリー歴代の治世者を最初からでも後からでも暗誦できたので勤勉大賞を貰ったほどだ」（E.192）と主人公が述懐するたあいなさとは、わけが違う。

この序文あたりを境にして、ホーフマンスタールの散文中に、過去のゆたかな伝統を掘りおこすという姿勢が急に目立ちはじめる。もちろんそれまでの翻案あるいは批評文もまたこの基本姿勢にもとづくものであり、その意味では終始一貫していてなんの変化もないのだが、にもかかわらずそういう「わたし」の姿勢を直截に、あからさまに文章のおもてに擁し立てる性急さがそこにあり、われわれの注目を惹く。その語気に一種の焦操感がにじみ出ていることが異様な感じを与えずにいないのだ。少なくとも、それまでの十年間のきわめて技巧的な形式をもつ散文にはこうした破綻が絶えてないだけに、それとの対照において異様である。上の「わたしの記憶力」という言い方はその端的な例だが、ほかにもう一例あげると、なぜ伝統へむかわざるをえないか、その原因について述べたくだりがある。彼はそれを序文中では「子供や純粋な老境に達した老人たちに明瞭にあらわれる衝動、すなわち調和的なものに抱きとられ、みずからもその一部となりたいという衝動」（P Ⅲ105）と呼び、その後まもなく書いた自作解説『古い民衆劇イェーダーマン』でもこの問題に触れ、今度はやや冷静に、次のように捉えている。「中年になって、老境にはまだ間があるという一時期に、一種独特な内面的な若やぎが現われるものだ。それは青年の若さとはまるで違う。生なかばにして出現するこの青春には、自分とは異なる存在の独自性と本質を認め、それにたいして卑屈にではなく、真に歓びまた享受しつつ振舞うという、特殊な能力が与えられている。古いものを真に甦らせる勇気がわくのは、そうした青春においてかもしれない。勝手な解釈を加えずにそのまま

生かす、恣意をすてて復旧する――それが可能だと思われてくるのだ」（P III 117）。先には「調和的なものに抱きとられる」といい、後では「恣意を捨てて復旧する」という主張は、いずれもそれ自体としては「わたし」を捨てて伝統につながることを意味している。その底には、個人の、近代的自我の、あるいは創造的個性の価値にたいする根本的疑惑があり、これを放棄する意志があると見てよい。しかしその主張の性急さは、この場合かえって捨てるべき「わたし」を逆に押し立てる結果になっている。この文章で目立つのは、むしろ「衝動」という語であり、「生なかばの青春」という逆説なのだ。そしてそれは主張を内から裏切り、作者の「わたし」を読者のまえにあらわにする。その矛盾に作者自身気付いていないはずがない。子供や老人の衝動という先の表現を撤回して「生なかばの青春」を持ち出したことが、その何よりの証拠である。三十九歳の作家としては、中年の自己を隠して子供や老人を引合いにだすよりも、その方が自然であり、率直であろう。いずれ隠しおおせるような「わたし」ではない。だから作者は、この自己の立場に共鳴してくれた親友ルードルフ・ボルヒァルトの私信の一部をさらに引用してもいる。[2]「こうした翻案のお仕事に、その精神を汲んでわたしが認めまた賛同したく思いますのは、人間的であろうとする自由な矜持です。この矜持に近付きうるのは真の偉大さのみであり、清潔であろうとして終日手を洗っているような、自己中心の、いわば猿の偉大さはこれとはついに相容れますまい」（P III 118）。この率直な、少しも悪びれることのない引用それ自体が、まさしくただ清潔であるために終日手を洗っているような審美性をかなぐり捨て、「わたし」のありのままをさらけ出すことに他ならない。ただ、このホーフマンスタールという作家は、そうするためにも「生なかばの青春」というあまりにも美しすぎる逆説を提示せずにはすまないのだ。

ここでさらに問題なのは、この伝統につながろうとする「衝動」が一転して、性急としか言いようのない現代批判に転じることである。「ひるがえってわれわれの時代はどうか。現代はただ自己を知ろうとし、現代風という空疎な概念をいたずらに祀りあげているだけだ。個人について考えてみても、たんなる現在などはありえないはずで、発展こそすべてであり、一は他に働きかけているのだ。もしここに九十歳の友人がいれば、わたしなら彼の生涯のある時期、たとえば十九世紀の四十年代あるいは六十年代について質問するだろう。そうすれば、彼にとって一が他といかに入り組み、消え去った一時期が次の一時期のなかに生きつづけ、すべてが渝ることのない実体を保っていることに気付くはずだ。これは個人についても民族全体についても同じであろう。現在はだたっ広く、過去は深い。広さは人を混乱させ、深さは愉しませる。つねに広がりだけを追わねばならぬ理由がどこにあろう。親友や女友達から、わたしはその幼年時代を聞きだしたいと思う。わたしが彼らと出会い、識りあう以前の彼らがどうであったか、虚心に耳を傾けてみたいのである。彼らが今日その辺で見かけた大勢のどうでもいい人間のことなど尋ねようとは思わない」(P III 109f)。ホーフマンスタールは、まさしく現在の読者あるいは聴衆を挑発しているのだ。前年末ベルリンで初演された『イェーダーマン』の不評にたいしてただちに発表した反論『大衆のまえでの演劇』のなかでは、民衆劇を育てた「古く賢明な民衆」とくらべながら今日の「浮わついた、近視眼的な、気まぐれな観衆」(P III 64) をはげしい口調で攻撃していたが、それと同質の発想である。

ところでこの現代批判は、もう一度反転して、現代における詩人の孤独という問題としても現われてくる。これは散文ではなく友人ボルヒァルトに宛てた書簡においてだが、ホーフマンスタールは、自分がひとりの人間としては友情と愛に恵まれており、しかもそれが詩人という天職の重みのために損われたりしない自分の幸運を認

めたうえで、なおかつ「詩人」としての孤独をつよく訴えているのである。「しかし詩人は孤独です、どうしようもなく孤独なのです。あなたの場合のように人間としての活力が詩人に近づき、孤独の折ふしに優しい言葉をかけてくれることがあっても、たちまち途方もない重圧が高まってきます。高まったあとはじめてその重みを予感するような始末ですから、どうすることもできません。」[3]

以上、『アンドレーアス』執筆に着手する直前の時期のホーフマンスタールが作家としていかなる姿勢をとっているか、そのいくつかの基本点を示す言葉を選びだしてみた。彼はここでかつてない困難な状態におちいり、それを振り切るようにともかくも一歩踏みだしたという様子がうかがわれる。まず最初にあるのは過去の伝統につながろうとする「衝動」、ひとつ間違えるとそのなかに埋没することにもなりかねない衝動なのであり、それをあとから正当化するかのように「生なかばの青春」という言葉が浮かんできていることに注目しなければならない。現代を批判した文章にしても、たとえば現在と過去、広さと深さ、個人と民族といった図式化、発展こそすべてだという性急な断定、またこれがひろく現代の読者層に呼びかけることを目的としているにもかかわらず「今日見かけた大勢のどうでもいい人間」を侮蔑的に突きはなした矛盾——こうした点になにか取ってつけたような響きが感じられる。彼のそれまでの散文の緻密さからすると、ここで急に粗くなって、いわば人間のなまの声がじかに発せられているような感触がある。じじつこの部分は、「民族の記憶力」とか「九十歳の友人」といったちょっと奇妙な言い廻しを含めて、カール・インマーマンの文章を下敷きにして語られているらしいのである。後で触れるように、ホーフマンスタールは『ドイツ短篇作家集』のなかにインマーマンの小説『ミュンヒハウゼン』を採らなかったが、その小説中のいくつかの箇所である。[4] 思いきった言い方をすれば、この序文全体が

「もしインマーマンが現代に甦ればこう語るのではないか」という設定のうえに展開されていると言ってもいいだろう。その設定に無理がある。それが文章の表面にことさら「わたし」を押し立てる結果になるのではないだろうか。

ホーフマンスタールのこのような姿勢、文章の姿をやぶってでも語ろうとする焦躁感は、それまでの散文、とりわけ『チャンドス卿の書簡』（一九〇二年）あたりから約十年間の「架空の書簡や対話」という独特な形式の散文からみると、あきらかにひとつの破綻である。このことを象徴的に示すホーフマンスタール自身の言葉がある。「多様な仮装」としての散文という発想である。一九〇二年、彼とゲオルゲとのあいだにかわされた往復書簡、おたがいの志操の違いを確認しあう、率直な、しかし息づまるような往復書簡の一通において、彼は新しい散文形式をドイツで確立したいという希望を洩らしていた。ゲオルゲがあくまで抒情詩人として孤高の立場をまもるよう彼に忠告したのにたいして、ドイツに高次のジャーナリズムが欠けていることを指摘し、そういう読者層を育成することも純粋な詩作活動におとらぬ価値があるのではないかと反論するのである。彼はそれを、ゲオルゲ宛の手紙にいつも決ったように現われるすこし物悲しい口調で、こんな風に訴えていた。「僕の場合、生粋の詩人としての活力がほかの精神衝動とまじりあって鈍化しているのかもしれません。あなたと較べてそうなのです。僕はすでに少年の頃から、この混乱した時代の精神に多様な方法、多様な仮装によって迫ってみたいと熱望してきました。とりわけある種のジャーナリズムという仮装は――ラスキンのごとき、ドイツでは見当らぬ立派な人物に代表されるジャーナリズムという意味におとり願いたいのですが――僕をしばしば魅惑しました。これまで新聞や雑誌のたぐいに文章を発表して参りましたのも、内なる衝動のひとつに従ったまでのことで、僕としては

この衝動を否定するよりむしろ善しとしたいのです。[5]」

この「多様な仮装」としての散文、すなわち架空の書簡や対話においては、ホーフマンスタールは「わたし」を前面に押し出す必要はなかった。多様な仮装がそれぞれ自己主張することによって、作者自身はむしろ背後に隠れ、仮装同士の関係を、いわば彼の散文集の表題となった「領域の触れあい」を調整することに専念すればよかったのである。わたしたちはその最も完璧な例を『タッソーについての対話』(一九〇六年)に見ることができる。ウィーン南郊の詩人の住居とおぼしい家を舞台として、そこに詩人夫妻とその友人である少佐夫妻という四名の人物を登場させ、『タッソー』観劇後の印象を語りあわせる、さらに後日、少佐夫妻のどちらが書いたか不明の手紙で公女の謎めいた性格をもう一度論じさせる、というのがこの対話のきわめて技巧的な形式である。ホーフマンスタールは、この四名の人物の言葉や身振りを描きながら、いつか劇中人物をその上へ重ねあわせていく。さきほど舞台上に演技によって創造された劇中人物、詩人タッソー、宮廷の才媛サンヴィターレ、政治家アントーニオ、公女という四名の残像、「精神の苦悩がここで亡霊のように具体化され、ことごとく外的感覚にゆだねられたといえる語調や身振りの残像」(P II 185)がいつか現実の対話者たちの上にうつり、劇中の人物関係も小型化して再現される。それどころか少佐夫人「ヘレーネ」が、じつはホーフマンスタールが思慕を寄せたヘレーネ・フォン・ノスティッツ男爵夫人を写していることさえ明らかにされているようである。[6]まさしく多様な仮装であり、手のこんだ遊びといえるかもしれない。しかし、劇中人物それぞれの性格と願望の極度に張りつめられた照応関係――タッソーがアントーニオの冷笑に堪えかねて宮廷の禁をおかし抜剣することと、公女をただ一度抱きしめるという行為を除いて、ほとんど筋立てらしいものもなく、古典的な静謐のうちに最後の破局へ落ち

こんでいくゲーテのこの「性格劇」の真の筋立ては、ホーフマンスタールの対話によってみごとに浮彫りされていると思うのである。

ところでこの『タッソーについての対話』にもよく現われているように、高次のジャーナリズムの育成をめざすというこの時期の散文は、その大半がじつは芸術作品について書かれている。これらの散文はいわゆる批評であるよりも、むしろより高次の芸術理解の範例を確立することをめざしている、あるいは結果的に示したのである。主としてゲオルゲの詩を例にとりあげ、抒情詩における言葉、比喩、象徴などについて論じた『詩についての対話』（一九〇三年）などはその最たるものであろう。ホーフマンスタールは対話者のひとりガブリエルにそれまでの彼の抒情詩人に似た性格を与え、この仮装のもとにゲオルゲの詩に迫る。ガブリエルは、だからゲオルゲの詩のなかにたえずホーフマンスタール自身の世界観を読みこもうとする。だがもうひとりの常識的な読者クレメンスが、そのつど疑問をはさんでこれを引き留める。ガブリエルがさらに反駁する。こうして『詩についての対話』は、結果的にホーフマンスタールを近代の「絶対詩」の主張に接近させている。ドイツ語で書かれた絶対詩論といえば、まずこの対話を挙げねばならないのではないだろうか。

これらの散文は、芸術作品について書かれていると同時に、一方では理想的な聴衆あるいは読者を創造している。そもそも高次のジャーナリズムの育成という発想自体が、そういうものを受入れる場としての聴衆あるいは読者を前提せずには成り立たないであろう。その意味で、タッソーの観劇者のなかに「詩人」が交っていることは象徴的である。詩人ホーフマンスタールは自己のような読者を期待していた、あるいは一般の読者をそういうものとして幻想していたのである。一九〇六年末の講演『詩人と現代』はこの希望的幻想を敷衍したものにほか

ならない。

現代人一般を「読書する人」として規定してしまう――それがこの講演の出発点である。すべてを比喩で語ろうとするこの時期の散文を要約するのは困難だが、その論旨だけ取りだしてみると次のようになる。現代は、中世がその本質をあらわす比喩としてうちたてた聖堂に匹敵するものをもたない。「代表的なものには精神が欠け、精神的なものには明確な浮彫りが欠けて」いて、すべてが「内面化されてしまう」のが現代である。そこで中世人の合掌にみあう現代人の身振りをあげるとすれば、現代の途方もない内面化をあらわすところの身振り、「本を手にとる」という動作であろう。新しい本をつぎつぎに手にとっては読み捨てていく現代人の読書――あわただしい、むさぼるような、慣性化した、いわば「途方もない病気」としての読書。しかもこの飢餓的行為の底には「ポエジーの享受へのあくことない憧憬」がひそんでいる、とホーフマンスタールは見る。

この状況把握は、今日のわれわれを取巻く活字文化の洪水をそのまま先取りしているようで不気味だが、しかしホーフマンスタール独自の特色はむしろ最後の一点にあるだろう。彼は濁流を認識すると同時に、その波のしぶきの一滴一滴にきらりと光るものを、「ポエジーの享受へのあくことない憧憬」を認めずにはいられないのである。いかなる文章も、たとえば労働者がバスのなかで眼を走らせる新聞、お針女たちが読みふける通俗小説、あるいは学術書などでも、それが現代人の飢渇をみたし、分裂した心に連関と統一を予感させ、「想像力をあそばせる島」であるかぎり、そのなかに「ポエジー」を湛えているにちがいないというのだ。しかし「ポエジー」の概念をそこまで拡大解釈するには、なにか操作が必要であろう。ホーフマンスタールはそれを Deszendenz（降下・末裔）という概念をもちいて説明している。おそらくこれは中世人の本質的身振りとしての合掌のなかから

祭壇、ゴシックの尖塔をつらぬいて天上へむかう祈りの超越性 Transzendenz にたいして用いているのであろう。その上昇とは逆に、現代人の本質的身振りとしての「本を手にとる」動作にまで降りしずみ、拡散していく過程を Deszendenz と呼ぶのである。「こうしたすべては、ごく少数の偉大な世界文学から派生し、降下してきたものなのだ。それは低劣な降下、見さかいもない玉石混淆によってグロテスクに歪んでしまった末裔かもしれないが、しかし直系であることに疑いはない」（P II 240）。これより十年前、一八九六年の講演草稿『ポエジーと人生』あたりでは、実人生から峻別されるべき純粋詩という意味で用いられた「ポエジー」の概念は、もはや高次のジャーナリズムというところへもとどまらないで、現代の日常的次元まで引きずり降ろされたのである。

ポエジーのこの降下に対応して、「詩人」という概念もまったく変らざるをえない。詩人――もはや抒情詩人にかぎらず、小説家、劇作家、ジャーナリストであってもいいわけだが――と現代とのかかわり方を、ホーフマンスタールはやはりひとつの比喩を用いて次のように捉えている。王侯の家柄と妻子を捨てて聖地へおもむき、すでに死亡したと伝えられ、帰郷後みずから名乗りでることを許されぬ定めを負っているため家族や奴婢たちにも認知されず、自宅の玄関の階段のしたで犬と寝起きをともにしている乞食――それが現代の詩人である。彼は「時代の家」で生じるすべてのことを聞き、見る。いや、彼がそうするのではない。彼はもはや「世界のすべての事物を想うことさえないのかもしれない。むしろ事物たちが彼を想う」（P II 248）のであり、「目に瞼がないかのように」（P II 244）一切が彼の内面に映るのだ。いわば深海の重圧にたえる潜水夫のように、そして鋭敏な地震計のように、詩人は「時代の諸要素をみずからの内部で結びあわせる。詩人の内部のほかに現代というものは存在しない」（P II 245）。

このような詩人像を創ることによって、ホーフマンスタールは自己の詩人としての位置を見きわめ、また友人たちにたいする返答を用意したはずであった。講演中「わたしはジャーナリストを詩人から峻別する勇気も願望ももたない」（P II 239）と述べたとき、名ざしてこそいないがゲオルゲを意識していることは確かである。一九〇五年末、独英両国のあいだの空気が険悪になって、その衝突を憂えた両国の文人たちが相互にアピールを出そうということになったらしく、ホーフマンスタールがその署名をゲオルゲに手紙で依頼したとき、彼は完全に黙殺されていた。彼がしだいにジャーナリズムに深入りしていくのに愛想をつかしたとでもいうように、ゲオルゲは返事を書いたものの投函しなかったのである。いまは往復書簡集に収録されているこの未投函の返事は、次のような揶揄で書きだされている。「呼びかけ落掌しました。その聡明さに感嘆おくあたわざる人物から送られてきたのでなければ、ひとつの冗談と思いかねぬところでした。僕たち詩人は、精神的・具体的な事柄をあきなう商人ではありません。相互取引など僕らになんのかかわりがありますか。それに、事態はこのビラにあるほど単純でもありますまい……」[7] これを投函しなかったのは渝らぬ友情のためであろうか、それとも友を失った痛恨からであろうか。二人の往復書簡は、一九〇六年三月、ゲオルゲの側からの短信でとだえている。

『詩人と現代』はまた、親友の小説家ヴッサーマンにたいする返答になっていたようだ。ヴッサーマンもまた、ゲオルゲとは違った意味でだが、詩人に王者の位置を認めようとしていた。ゲーオルク・ブランデス編集の文芸評論シリーズ《文学》の第一巻はホーフマンスタールの『詩についての対話』にあてられているが、その第八巻はヴッサーマンの対話形式のエッセイ『小説の技法』（一九〇四年）である。ヴッサーマンはここで真の詩人 Dichter とたんなる著作家 Schriftsteller という一般におこなわれる区別をそのまま踏襲し、詩人と時代の関係

をこんなふうに捉えている。「いわば他のすべての人々の経験が彼の内部に集約されて、ひとつの高い意識となる――これこそ詩人の特性である。神から与えられる暗示や合図のような言葉をもちいて、美に凝縮された第二の世界という衣裳を織りあげるとでもいえばよいだろうか。詩人こそ事物たちの中心に住む人であり、諸民族の生きた良心にほかならない。また詩人はたんに現在のなかに生きているのではなく、すべての過去が彼にとって現在なのだ。[8]」ホーフマンスタールの詩人＝乞食像は、これと似通っているようで根本的に違っている。孤高の意識、時代の良心といいながらそれが美しい衣裳と結ばれていく発想のなかに趣味性やスノビズムが忍びこみ、たんなる著作家やジャーナリストを斥ける態度がいつか不遜と党派性にかわる危険がありはしないか――一九〇六年末の講演『詩人と現代』はそういう観点から語られていたと思うのである。

この講演からおそらくそういう点だけを読みとろうとしたのがリルケであった。一九〇七年三月《ノイエ・ルントシャウ》誌にこの講演草稿が発表されると、彼はそれを読んで感動した旨を手紙で伝えている（三月二一日付）。その年の秋リルケが『セザンヌ書簡』のなかで描いたゴッホやセザンヌ像が、やはり乞食か犬のようにいつまでも対象のまえにうずくまり、事物や色彩の即物性に徹しようとする芸術家像であるのは興味深い。リルケはさらに『マルテの手記』（一九一〇年）のなかで、あらゆる事柄に内面をさらしながら、なおかつ「僕は見ることを学ばねばならぬ」とパリの下町を彷徨する、若い詩人の没落を描こうとしていた。

ところで、こうして『詩人と現代』のなかで位置づけていた関係が、ふいに崩れたとしたらどうなるか。ホーフマンスタールが用いた比喩をそのまま使うとして、時代の家の玄関先にあまんじて寝起きしているはずの詩人＝乞食が、ある朝眼を覚ますと、時代の家そのものがかき消えているのを発見したとする。乞食としてはともか

くも起きあがり、どこかへ向って歩きださざるをえないであろう。（じじつ乞食のモティーフは一九二二年の『ザルツブルク大世界劇場』の中心主題となり、いまや中心人物となった乞食が、かつて主人顔をしていた農場主にむかって斧を振りあげ、「泥棒め、おまえの権利など奪われてしまったわ。今度はおれが自分の権利を迷い犬のように呼びもどす番だ」（D III306）と叫ぶ。）あの講演から五年後の『ドイツ短篇作家集』の序文においては、ちょうどそういう事態が生じているのではないだろうか。われわれはあの詩人＝乞食の比喩がホーフマンスタールの希望像「読書する人」にたいする対応関係から生まれていたことを想起しなければならない。「本を手にとる」という身振りがかならずしも現代人の本質を現わさず、この希望像が幻影にすぎなかったとすれば、それを前提とした対応関係はたちまち崩れてしまい、詩人＝乞食の位置づけも狂わざるをえないであろう。「詩人は孤独です。どうしようもなく孤独なのです」というボルヒァルトへの訴えは、そういう詩人像崩壊の告白にちがいない。この訴えは一九一二年七月一一日付の手紙でなされているが、おなじくボルヒァルトに宛てた十一月一三日付の手紙では、『散文集』第一巻（一九〇七年刊）の巻頭論文としていた『詩人と現代』に「全然自信がなくなり」、再版するときはこれを別のものと取りかえたいという意向を洩らすまでになっている。

「途方もない事態はいかなる精神をも麻痺させる、しかしこの麻痺をみずから払い落とすのが精神の雄々しい力だ。僕らの麻痺をみずから払い落とすことこそ、今日の急務である。まったく理解しがたいことが現実の事態として生じてしまった。げんに体験しながら把握できないこの事態に、僕らはしかし堪えるであろう。それは暗い夢のようにいつかは過ぎ去るにちがいない」（P III176）。これはすでに第一次世界大戦という「途方もない事態」が始まってから書かれた『上流階層へのアピール』中の一節だが、それに似た危機意識が『ドイツ短篇作家

集』の序文にはやくも出ていることが注目される。「時代はドイツ人にとって深刻かつ困難である。もしかすると、暗い歳月が戸口のまえまで迫っているのかもしれない」（PⅢ112）。大戦前二年の当時、いかなる社会情勢の変化があり、一般にどのような空気が漂っていたのか、残念ながら今のわたしには展望できないが、いずれにせよそうした時代の空気の変化そのものと、そしてこれを地震計のように鋭敏に予知する詩人のとぎ澄まされた感覚が、かつての希望的幻想の破綻を招く主要原因の一つであったことは疑いをいれないだろう。

だとすると、この破綻はまことに奇妙な仕方で生じたことになる。詩人と現代の位置づけは、その論理を貫くことによって、いわば自ずから潰えたのである。時代の家の玄関先にうずくまり、地震計のようにすべてを受けとめる「詩人」のあり方がそのまま徹底され、実践に移されたからこそ、かつての位置づけの甘さが無残に露呈されたのだ。外からなんらかの新しい、たとえば政治的な視点が加わったために、不備が目立ってきたのではない。この時期以後のホーフマンスタールがオーストリーあるいはヨーロッパ問題についてたえず政治的な視点から思索し、行動したのは事実だが、それは結果であって原因なのではなかった。一九一九年以降、晩年十年間のホーフマンスタールと親しく交わったスイスの外交官ブルクハルトは、その回想中に次のような一節を書いているが、これはあの内からの破綻を最も的確に説明しているように思われる。「ホーフマンスタールには、精神的所有にたいする稀なほど際立った感覚が与えられており、またこの所有の破綻にたいする絶えざる不安、というより恐怖が内にひそんでいた。このほとんど形而上的な憂愁によって、彼は来たるべきものを直覚し、また胸をひき裂かれるような別離をたえず体験したのである。彼は昨日のなかに、あるいは明日のなかに、まさに今を生きるごとく在るほかはなかった。大方の者は今日に望みをつなぎ、運命が降りかかる瞬間までみずからを欺こうと

するが、そのような幻想は彼には皆無だった。今日をあくまで鋭く、潔癖に、なんらの幻想もなく見つめ、そのため、文化において実現した生の枯死を、いわば自己の骨肉の死として感得したのだ。[9]」

この章の最後に、以上述べてきたことすべてとどこかでつながっている一つのエピソードを挙げておきたい。一九一二年といえば、表現主義の新しい波が高まりかかった頃である。その前年に、あたかも一時代を区切るかのように、文学史家のオスカー・ヴルツェルが印象主義の綜括をおこなっている。『文学と世界観』と題するエッセイであるが、彼はそのなかで、印象主義がなにを達成しうるかの最高の範例としてホーフマンスタールの『騎兵物語』（一八九八年）を挙げ、その文体が客観的な叙事性をあくまで保持しながら、しかも主人公の内面にうつる映像をなんら恣意を加えることなく、いわば眼に映じるとおりの順序に厳密に従って叙していく素晴しさを絶賛している。[10] しかしヴルツェルは、その同じ筆で、眼の仕事としての印象主義の限界も指摘する。そして来たるべき新しい芸術を予告する一例として、スイス生まれの画家フェルディナンド・ホードラー（一八五三―一九一八年）の堅固なフォルムと色彩を挙げているのである。ホードラーは表現主義の画家たちに大きな影響を及ぼした先駆者の一人だが、ヴルツェルは、この年北ドイツのいくつかの都市で開催された美術展でホードラーの作品に接したという。このエッセイでは「表現主義」の語はまだ用いられていないが、これがドイツ美術界に定着したのは、しかし同年春ベルリンでの《分離派展》においてだと言われている。[11] ところで興味深いのは、ホーフマンスタールが一九一二、三年頃、ホードラーの《湖畔風景》と題する絵を一万二千マルク投じて購入しているということである。金額から推してよほどの愛著を抱いたものであろう。一九一九年、ブルクハルトからスイス旅行の招待を受けた彼は、敗戦後の窮状を正直に告白し、この絵を手放せばあるいは旅行もできるかもしれない

と書き、変らぬ愛著を行間ににじませている(三月二十七日付)。彼が購入時にヴルツェルの一文を読んでいたのかどうか、またこの絵をその後手放したのかどうか、今は不明である。

## II

ホーフマンスタールの小説の年は、以上に見たような破綻と危機をはらんでいる。にもかかわらず彼は「生なかばの青春」の訪れを告げ、十年まえ多様な仮装によって混乱した時代の精神に迫ると言ったときとおなじ「衝動」という語を用いて、過去の伝統につながり「調和したものに抱きとられたいという衝動」を告白する。最近、文学史家のハンス・マイアーは、詩人のこのような過去への姿勢に疑問をはさみ、ホーフマンスタールの文学に未来はあるかという大きな問題提起をおこなっている。[12] 今後はこの巨視的な問題を避けてとおることは許されそうにないが、それよりも前にまず、ホーフマンスタールがつながろうとした過去の伝統とはなにか、また具体的にどうつながっているかが気にかかる。ここでは、やはりこの年に執筆された一篇の小さな回想文『ラウル・リヒター――一八九六年』[13]をとりあげ、そういう点を検討してみたい。なおここには『アンドレーアス』に登場する少女ロマーナが別の形で現われるので、その人物像が文中でいかなる意味をもっているかを突きとめることが直接の狙いである。

いま「意味を突きとめる」といったが、この回想文のひとつの際立った特徴は、意味の重層性とでも呼ぶべきものにある。われわれはまずこの点を確認しておかねばならない。ここで回想されている一八九六年当時のホー

フマンスタール、すなわち二十歳を出たばかりですでに重要な抒情詩のほとんどを書いてしまった抒情詩人としての彼は、文章の背後に意味をさぐることを厳しく拒絶していたが、そこからのはなはだしい隔たり、およそ正反対ともいえる言葉のありようをまず確認しておく必要がある。それによって、彼が一九〇七年以来の懸案であった『アンドレーアス』をふたたび採りあげ、古い素材に新しい意味付けを与えた、その重層化に近付く手がかりが得られ、このあたりを境として生じている彼の文体の変化が明確になるからである。

「人はよく、ある詩が形象的表現でうつくしく飾られ、みずみずしい形象に溢れているという言い方を耳にする。これは、形象つまり比喩がかならずしも不可欠のものではなく、詩を構成する本来の素材に外からまといつけた装飾だという誤った観方をうみだすにちがいない。だが、むしろ非本来的、形象的な表現こそ、あらゆるポエジーの核心であり本質なのだ。文学はあくまでも非本来的な表現からなる構築物である」（P I 268）。ゲオルゲの雑誌《芸術冊子》に発表されたこの『形象的表現』（一八九七年）の一節は、当時のホーフマンスタールの言語観を最も簡潔に表わしているようである。詩はなによりもまず形象 Bild あるいは比喩 Metapher であり、そしてただそれだけだ。だからその背後に意味をさぐり、形式のなかに内容を見出そうとする者は、鏡のうしろに物体を探そうと手を伸ばす猿のようだ、とも述べている。

さきにも触れたように一九〇三年の『詩についての対話』は、この言語観をゲオルゲの『心の四季』その他の抒情詩にぶつつけ、そこからいかなる詩論を展開しうるかをみずから確かめようとする実験であった。だから対話者ガブリエルは、象徴 Symbol という概念についても独特な議論を展開する。形象や比喩の背後に別の意味をみとめず、ヘッベルの詩のなかに描かれた瀕死の白鳥をただ「白鳥」として読むことを要求するからには、個が

普遍を代表するという意味での象徴はありえない。そこでガブリエルは、人類のなかではじめて生贄を捧げた男の体験でそれを説明する。神の怒りをいたる所に認めたその男は自殺する。喉に短刀を突きさし、暖い血が、生命が流れ出るのを感じる。もはや神の怒りも自分に届くことはないに違いない。だがふと気付くと彼の指がまさぐっていたのは、胸に抱いて血を流している羊であった、というのである。ガブリエルは、ここではすでに言語観ばかりでなく世界観においても抒情詩人時代のホーフマンスタールを代表している。神秘的な、人と物と夢の同一性を疑わない世界観である。背後の意味をみとめない「象徴」論は、あらゆるものが同一次元でたがいに置換しうるということによってのみ可能である。たとえば『うつろいについて』の三行詩（GLD17）——

あのかぐわしい吐息がまだこの頬に触れているのに——
どうしてこれらの身近かな日々が
永遠に去り　過去のものとなりうるのだろう。

これはまだ誰も考えつくしていない
嘆こうにもあまりに怖ろしいことだ——
すべてが滑り　流れていくとは。

ぼくの自我がなにものにも引き留められず

いとけない子供からするりと抜けでて
犬のように不気味に沈黙し　異化したとは。

またぼくが百年前にも存在したのであり
父祖たちが屍衣に身をつつんで
ぼくの毛髪のようにぼくの肌になじみ

ぼくの毛髪のごとくぼくと一体であるとは。

これにたいして、リヒター回想文のホーフマンスタールは、抒情詩人時代の自己に触れながらも、もはやガブリエルのような比喩を用いない。彼はここでは形姿 Gestalt を用いて語り、その背後に幾層もの意味をこめている。中心に立っているのは、いうまでもなくこの追悼文が捧げられた哲学者リヒターと抒情詩人とである。ホーフマンスタールはかつての自己もひとつの形姿として客観的にとらえようとしているのだ。「二人ともおたがいを感じとり、自分と相手が形姿と形姿として向きあっているのを見、たがいに与えかつ受ける者であり、豊かな授受がおこなわれるのを感知していた」（PⅢ175）。この二人の中心形姿それぞれのまわりに、さらにいくつかの形姿が配されて、その本質に光をあてている。意味の重層化は、個々の形姿がその背後に意味をはらんでいることと同時に、他の形姿がいくつか重なってくることにもとづいている。

わずか十頁のこの回想文にいかに多くの意味がこめられ、しかも表面はあくまで静謐な確固とした形姿に結晶しているかを考えると、さきに見た作家の姿勢の破綻はすでに克服されたかのようであり、「生なかばの青春」という表現もうなづける気がする。すべてはこの形姿でものを考える言葉の獲得にかかっていたにちがいない。後年振り返って「プレ・エクシステンツ」と呼んだ神秘的次元での人・物・夢の自由な置換としての「比喩」の放棄、ガブリエルの「象徴」とはまったく異なる象徴性と、従来の「形象」にもまして鮮明な輪郭性とをもった形姿の獲得である。『詩人と現代』のころの日記に「僕らが創造する≪人物像≫ Figur は、いわば僕らが深海へもぐらせる潜水夫であり、神秘界の扉をつぎつぎに開いてみせてくれる魔術的人物 magische Figur である」(A 143) というメモがあるが、そういう探索ゾンデとしての「人物像」とそれらのあいだに張りめぐらされる魔術的な「対応関係」Konfiguration の崩壊ののちに、ようやく形姿が獲得されようとしているのだ。

ホーフマンスタールの言葉の変化をこのように捉えても、ヴッサーマンが親友について「Gestalt は彼の生得のものであった」と述べていることと矛盾しないであろう。ヴッサーマンは親友の在り方そのものについて「あらかじめ形が定まっていた」と言っているので、具体的に作品中の形姿について、またその変化について述べているわけではない。ヴッサーマンは、一八九九年にはじまる彼らの交友において、最初彼の側にどのような反感というだちがあったかを率直に書きとめ、そのなかから後年の親友の姿を浮きあがらせている。そして二人の交友の本質をいわば生得の貴族と農夫のような関係として捉えるのである。「ではホーフマンスタールがなにか役立つことを僕に見出したとすれば、それは何であったろうか。僕は≪混沌≫であったと考えたい。形と造型性をもとめて苦闘していた僕の混沌は、時にはうとましく感じられたこともあるだろうが、結局のところこうして彼

の直接的体験となったのだ。僕は底辺からの経験を彼にもたらし、それは彼にとって造園家にとっての沃土のようなものを意味していた。ホーフマンスタールの世界はあらかじめ形が定まっていた。形は彼の生得のものであった。ところが、僕にとっては運命のなかではじめて与えられ、いわば苦闘のあげく得られるものだったのである。二人は存在と生成というまったく異なるカテゴリーであった。だから僕たちの関係にはいわゆる理解などは必要でなかった。理解ならとっくについている。要はその相違・確執をどのように突き合わせ、収めるかである。彼はいつも展望、綜括、全体性からきりだす。僕の方は、見通しがたい生の流れを分析し、視点を獲得すること自体をまず問題にし、人物像や細部にこだわる。こうして思索を交換し、精神的実存にかかわる諸問題を情熱的に究明していくうちに、僕たちはたいていひとつの定式を発見したが、やがてそれが有用な法則であることが判明し、道を照らす松明となるのであった。[14]」

そこでリヒター回想文における形姿であるが、われわれはこれをまず第一に事実の意味層において、すなわち多少の潤色はあるにしても交友の事実の回想として理解することができる。一例をあげると、二人の友情の一端をうかがわせる次のような事実が明らかにされている。ハンブルガーの蔵書調査によれば[15]、ホーフマンスタールが所持していたヘルダーリン全集（一八四六年刊・コッタ版・二巻本）はリヒターから贈られたもので、「主観的刺激にたいする客観的応答として送る、一八九六年九月三〇日、ヴァンゼーにて」という献辞のほかに「偉大なもの、最も偉大なものを見究めようとする者は、人間としては破滅せざるをえない。だからといって彼を非難しようとする者がいようか」という言葉がリヒターの筆蹟で記入されているという。つまりリヒターは、この夏の出会いのあと、ベルリン近郊へ帰ってからこの全集を郵送したわけである。それが回想文では次のようなかたち

で現われている。別離の前夜、ホーフマンスタールは彼の部屋を訪れ、机上に一冊の本が開かれているのを見出す。「その本には見覚えがあった。ヘルダーリンの『ヒュペーリオン』だ。ある箇所に鉛筆でしるしが入れてあった。《実際のところ、もしあなたが美しい人間性の均衡をあれほどまでに失っておられなかったら、それをかくも純粋に認識されることもなかったでしょう。》リヒターが歩み寄ってきた。彼の視線は茫漠としたものを湛えながら僕に注がれた。こうした瞬間には、なにか霊的なものが僕らの内部からさまよい出て、あたりに漂い、ほとんど感触できるほどになるものだ」（P Ⅲ174）。この回想文において友人の姿を明確な形姿にまでたかめ、その中に『ヒュペーリオン』をしのびこませることは、ホーフマンスタールの側からの「客観的応答」だったといえよう。

もう一例あげてみる。この回想の舞台となっているのは、オーストリーのザルツカンマーグート地方アルト・アウスゼーの谷間である。一八九六年当時の散文『山間の村』にも描かれたこの谷間は、やがて詩人の第二の故郷となり、毎夏二、三ケ月、やはりここに家を借りたヴッサーマンその他の友人と交友を深めることになる。ゲオルゲの『心の四季』を読んで『詩についての対話』の構想を練ったのもこの土地であったらしく、晩年の友人ブルクハルトに次のように洩らしている。「この湿っぽい冷えびえした谷間は、僕自身で一杯になったようで、胸苦しさを覚えるほどです。僕はかつてゲオルゲの詩集一冊をたずさえて、この谷間を歩きまわったものでした。そしてある時ふいに、これも僕の生の一部であること、亡霊が徘徊する真夜中のように異質であってしかも親縁であることが判ったのでした。」[16] これが回想文では、リヒターとの散歩の途中、彼にむかって自己の詩人としての想像力のありかた、あの神秘的な「比喩」の置換を説明するという情況で現われてくる。「真冬、氷の花をみる

とたちまち盛夏の幸福感が心にあふれ、逆に昨夜など、二月のある夜突然フェーン風が吹き荒れるのを憧れるあまり、樹木からしたたり落ちる雪の音を聞き、それがやがて岩壁をつたわり、小川となって薄明のなかをさらさらと流れるのを聞くのだった。そして、これらがわたしの心に近々と迫ったのに反して、今こうしてわたしを包んでいる物憂く蒸暑い夏の宵はかえって遠く、ほとんど非現実である」（P III 169）。リヒターはこれにたいして、ものの境界を見きわめ、概念を純化し、非混在の本質に迫るような思索の必要を説き、「想像力が過多と過少のあいだを急激に転換する」（P III 168）この三歳年少の詩人をたしなめるのであった。「彼の視線には父親の温みが、年長者が年少者にそそぐ父性がこめられていた」（P III 174）。

ところがこうした回想文としての事実性は、哲学者リヒターを「これが僕の視野のなかに入ってきた最初の北ドイツ的精神形成をもつ青年であった」（P III 166）と呼ぶあたりからすでにゆらぎはじめている。「僕」はいうまでもなくウィーンの詩人だが、ホーフマンスタールはそれを文中では語っていない。そもそもこの回想文中に地名はひとつも挙げられていないのだ。二つの中心形姿は「北ドイツ的精神形成をもった青年」と「僕」なのであり、この「僕」が四季のあいだを憧憬の翼で自由にかけめぐる想像力を有することから詩人であると察することはできても、要するにただ「僕」なのである。そして興味深いことにこの「僕」は、上に引用したヴッサーマンの回想中のホーフマンスタール像とはかならずしも一致しないで、むしろヴッサーマンの役割を引受けている。すなわち造園家にとっての沃土である。純粋な認識、抽象、整合性はリヒターの側にあり、想像力が過多と過少のあいだを急激に揺れうごく混乱は「僕」のほうにある。彼は父性を湛えたまなざしで「僕」を導く。次章で触れるように、この回想文より以前に『アンドレーアス』創作ノートIIが書かれているはずだが、主人公アンドレ

ーアスの性格について次のメモがある。「アンドレーアスの真二つに裂けた両半面。――彼の性格はあらかじめ確定しているのではない。こうした情況のなかではじめて自己を発見していくことになるのだ。彼のはにかみと誇り――あらゆる点でうぶ。――自己の状態についての不確信、つねに過多か――さもなければ過少」（E195）。「アンドレーアスがサクラモッツォーから学ぶのは、本質的なものの認識、卑俗の克服だ（――すべてのオーストリー的なものは卑俗である。いわば侍従や博物館長ばかりで、何事につけがらくたを積みあげる趣味。ウィーンでは誰もが見栄を張って生きている）」（E216）。この性格規定は、リヒター回想文中の「僕」にもかなりな部分あてはまるだろう。それは作者ホーフマンスタールよりもむしろ作中人物アンドレーアスに近いのである。一九六九年刊行の『ホーフマンスタール小説集』はこの回想文をエッセイではなく小説として採録したが、たしかにこの作品には創作としての性格が多分にあるのだ。

交友の回想という事実性のしたにひろがるこの第二の意味層をかたちづくっているのは、二つの対照的な形姿、野をあゆむロマーナ群像と山頂にそびえる樅である。作者がそれぞれをどう描いているか、最初に確認しておこう。まずロマーナ群像だが、リヒターと「僕」は散歩の途中この群像に出会う。「僕の下宿の人たち」であるロマーナ一家は、山を越えた隣村の葬式にいった帰りであった。遅い午後はもう暮れはじめている。「三人はそれぞれ蠟燭をともしていた。真摯に、おごそかに、あたかも自分の生命の灯であるかのように捧げもっていた。先頭は少女ロマーナだ。いつもは子供なのに、いま現われた姿はおとなびて、もう乙女のように見える。しんがりをゆく老人は、頑丈な手に蠟燭をかたく握りしめている。その足どりは雄々しく真摯だ。その娘である婦人は敬虔に、また孫娘は予感にあふれながら歩む。僕には、彼らが自分の墓にむかって歩いているとしか思えなかった。

すこしも怯えた様子はなく、ただ荘厳なまでに美しく、あらゆる生を貫くひとすじの道を歩み去るのだ。真に生きている人たちの秘密がわたしの全身にしみわたり、こうした人達によって生が生きられる純粋さが僕をひどく感動させた」（P Ⅲ169）。

これにたいしてリヒターは、「純粋」に二種類のものがあり、最初はこうした素朴な人々や個物の純粋さから出発すべきだが、成熟した段階では思惟の純粋さが追求されねばならぬこと、それは「闘いと苦悩をとおして獲得され、悩み抜かれねばならぬこと」（P Ⅲ170f.）を教える。そしてあの「美しい人間性の均衡を失う……」というヘルダーリンの言葉を見ることになった最後の晩、もう真夜中近くになっていたのに「僕の樹」を見せるからと詩人を誘い出す。垂れこめた雲の薄明るさがどこかに月が出ていることを示し、森の上空に風が吹きあれる。リヒターは昂奮して先に立つ。「やがて湖面の真上に出たらしく、その気配が感じられた。僕は這い松をわけて攀じのぼり、彼に追いつこうとした。すると彼の方から引返してきて、僕の腕をとった——ゆくてに巨樹が立ちはだかっていた。嵐がずっと下のほうで吹きすさみ、湖水が音たかく岸にくだけ、夜の闇をはらんだ雲が掠めすぎる。だが巨樹は、枝ひとつ微動だにしない。この一地点だけ障壁にまもられたように、騒がしい雰囲気の暴力すら、穏和な白光をさらにつのらせるためにしか存在しないかのようだ。白光は遠い彼方からたえまなく吹き寄せられるのかもしれない。刻、一刻と増す明るさのなかへ、老樹はしずかに大枝を伸ばしていた。微動だにせず、そのためかえって今にもつかみかかりそうな気配であった。あたりはさらに明るさを増し、ひとつの夜のなかから、別の、より美しい夜が現われた。リヒターの様子をうかがうと、顔付きがいつもと違い、まるで別人のようで、目はかなたの空を凝視していた——いつか独りで散歩し、歌曲を朗唱していたときもきっとこうだったに違

いない」（P Ⅲ173）。

この二つの形姿の対立は、もはやかつてのコンフィグラチオーンとしての対応関係ではない。ホーフマンスタールの想像力は、すでにリヒターから個物の限定化を、神秘的な比喩置換によらない造型を学んだのだ。「僕の下宿の人たち」――「僕の農家」とも呼ばれている――と「僕の樹」は、詩人と哲学者それぞれの世界を象徴するところの二つの独立した形姿である。それぞれの形姿に付された「僕の」という所有形容詞のことさらな響きが、これを端的に示している。詩人は、純粋抽象をめざす哲学者のいとなみを老樹において振り仰ぎ、一方哲学者は、過多と過少のあいだを激しく動揺する詩人の想像力がロマーナ群像のような純粋形姿に定着するのを「父性のまなざし」で肯定する。二人は、たがいに相手の「僕の」形姿の発見に立会っているのである。生なかばの青春について「自分とは異なる存在の独自性と本質を認め、それにたいして卑屈にではなく、真に畏びまた享受しつつ振舞う」と書いていたことが、そのままここに実践されたのだ。そして、このような象徴的形姿を描きえたことは、ホーフマンスタールにとって新しい言語創造の可能性が開けはじめたことを暗示しているといえよう。

こうして、二つの形姿を中心とした第二の意味層において現われるのは、哲学者と詩人のいとなみの対照である。ここではもはや固有名詞すら必要ではない。詩人がたんに「僕」と名乗っているのもそのためだろう。だからロマーナ群像にしても、これをヘーデラーのように事実の回想という次元でとらえて「ある実在のロマーナ」と呼ぶ必要はないであろう。[17] たとえモデルが実在したとしても、その詮索をまったく無意味にするような別の意味層が開けているのだ。しかも事実は、小説『アンドレーアス』で造型された少女ロマーナが後でこちらに転用され、新たな意味付けを与えられた、すなわち素朴な人々によって生が生きられる純粋さのアレゴリーとして再

解釈されたのである。

ところで上のこととやや矛盾するようだが、二つの象徴的形姿は、たんに対立しあっているのではなく一方では深く結びついてもいる。両者が「純粋」という点で連関していることはすでに見たが、さらにあの奇妙な響きをもつ所有形容詞「僕の」によって、それぞれ自己の側に属することが主張されながら、その表現自体としては同一だという事実がある。言葉の遊戯みたいだが、かならずしもそうではない。リヒターは、限定化や抽象化が「闘いと苦悩をとおして獲得される」ことを教えていた。とすると、リヒターの思索そのものを象徴する「僕の樹」は、彼がそうして獲得した、したがって元来彼のものではなかった樹でなければならない。もともとこの樅は、詩人の住んでいるオーストリーの風土に属していたのであって、それが「北ドイツ的精神形成をもった青年」によって純化、獲得されたのである。その結果が「僕の」である。この異様な響きにはそういう苦闘が秘められているにちがいない。それはまた詩人の側の「僕の農家」にも波及しないではいない。「すべてのオーストリー的なものは卑俗である」という断定から、他ならぬそのオーストリー田園地帯の「こうした人々によって生が生きられる純粋さ」の認識にいたる道は遠い。「僕の」は、この場合そういう苦闘の象徴的表現である。ここに第三の意味層が暗示されることになる。それを明らかにするため、しばらく眼を外に転じてみよう。

「巨人のように聳える老樹」、それが月明りのなかにひときわ高く伸び立つ異様さ、そのもとへ憑かれたように林をわけて急ぐ孤独な登攀は、すでにシュティフターによってみごとに描かれている。[18] やはり樅の樹である。「ついに目的地に着いた。ずぬけて高い樹が一本、おなじように高くまた年輪をへた樹海のなかに聳えていた。……(中略)……樹は夕空にむかって高く聳え、樅であったから、鋸状の大枝をやはり夕空にくっきり刻みつけていた。

水平な大枝は、空中に拡げられた鷲の翼のようであった。……真夜中になって異様な現象があらわれた。樹のまわりがしだいに明るさを増したのだ。仄じろい微光が樹木ぜんたいをつつみ、そのなかで枝の鋸がひときわ鮮明になった。樹はいまや天にも届かんばかりに高く、鋸をつつむ微光も天まで伸びた」(S.686f.)。

この部分だけを取り出すと、それはホーフマンスタールが亡友に獲得させた老樹とほとんど同一だといえるかもしれない。だがシュティフターが習作『落書のある縦っ子』(一八四五年)で描こうとしたのは、むしろその周囲にひろがる南部ボヘミアの森、そのなかでいとなまれる木樵たちの生活、都会に住む領主たちによって催おされた狩猟の祝典、そこから村人たちのあいだに生じてくる波紋、町へ去っていく裏切った恋人、それにたいする木樵ハンスの憤怒であろう。老樹はすでに「縦っ子」と呼ばれた若木の頃から村人たちの道標なのであり、彼らの永遠につづく単調な生の哀歓をはかる規準なのである。だからその樹皮には、何代にもわたる恋人たちのおなじみの落書や名前が刻みつけられている。それらは「ときには真新しく、その名前の持主がまだ青春のなかにあって生存者たちのあいだを歩んでいるかのようであり、ときにはまた盛りあがった瘢痕となって解読できず、その恋人たちがもう老齢のため腰がまがり、あるいはすでに墓のなかで朽ち果てたかのようであった」(S.686)。そして木樵ハンスが深夜の老樹をつつむ微光のなかに認めるのも、やはり村人たちが道標のひとつとして、いつからともなく≪うまし水≫と素朴な名で呼んできた泉のほとりの小教会のピエタ像の幻影なのだ。それは正統のカトリックよりも、むしろ泉の伝説とむすびつくような素朴な民間信仰の対象としてのピエタである。先の文章は次のように続いている。「そして天にとどく梢のあたりに聖母マリア像があらわれた。あの≪うまし水≫の小教会に祀られているのと似かよった聖母像だ。たかい中空に懸っているのに、容貌と表情がはっきり見わけられ

た。……マリア像のお顔は、厳しく仮借なくハンスを見おろしていた。真剣に、じっと凝視していた。ハンスは負けまいとした。そして眼を覚ました。上をふり仰ぎ、樹をすかすように見た。樹はいつもの大きさに戻り、聖母像もすでに枝のなかに無かった。そのかわり、彼が眠っているあいだに昇って森の上空に達した月が、異様に大きく、皎々と、梢のあたりにかかっていた。小枝という小枝が輝いて、そのあいだを縫うように、銀糸のように長い光条が幾筋もハンスに降りそそいだ。森蔭のすべての物が、おぼろげながらそれと判る光のなかでしんと静まっていた」(S.687f.)。

ホーフマンスタールがリヒター回想を書くときにこのシュティフターの樅をどれほど意識していたのか、それは不明である。しかし結果的にみて、彼が亡友に見わけさせた「僕の樹」と、詩人が「僕の下宿の人たち」と呼ぶロマーナ群像とは、この樅を中にはさんで深く結ばれていると思うのである。前者は、たとえばこのシュティフターの描くボヘミアの人と風土を切り捨てて、しだいに純化し、「山頂」に聳えたのであり、後者は、この捨象されたものをアルト・アウスゼーの風土のなかへ移しかえて、山をくだり「牧草地」を歩んでいる。ロマーナ群像は、素朴な民衆のなかから現われ、そこへ帰っていく。そのまわりに配された人々——木樵の青年、その兄で事故死した坑夫、姉の亭主で五人の子をかかえて解雇された狩猟地の番人、それを解雇した零落した伯爵、あるいは恪嗇な農夫とこの巨漢の兄に残飯をもらい、まるで索引犬のように酷使されている白痴など——がいきづいている雰囲気は、シュティフターの描くボヘミアの森の住人たちとほとんど変らない。樅に名前を残して墓場へむかって歩んでいった恋人たちのように、ロマーナ群像は「こうした人達によって生が生きられる純粋さ」の形姿、つまり純粋さのアレゴリーとして現われ、彼らの墓へむかって歩んでいるのであり、それはまた民衆劇『イ

ェーダーマン』の主人公の最後の歩みともつながっている。こうして一見対立するかにみえる二つの形姿、哲学者の「象徴」と詩人がとらえた「アレゴリー」は、オーストリーの風土を介してふかく結ばれているのだ。

シュティフターの作品からモティーフが借用された、というのではない。そんなことは不明である。[19] 類似性という点では、むしろ『ヒュペーリオン』のあの言葉がとられた箇所（第一部の最後）のほうが重要であろう。そこでは哲学と文学の関係が論じられ、またディオティーマに導かれて、「悩み、激する人」ヒュペーリオンがアテネの廃墟の丘をくだり、緑野のやすらぎに抱かれようとしている。そうではなく、あの樅とつき合わせてみることによって、この回想文の意味の重層性の底にあるものが納得できることを指摘したいのである。

一八九六年の秋、リヒターからヘルダーリン全集を送られたのと前後して、ホーフマンスタールはゲオルゲから「ウィーンあるいはオーストリーの側面政策」に陥入らぬようにという忠告を受けていた。ゲオルゲは、ともすればウィーンの交友関係に閉じこもり、彼の《芸術冊子》の企画にもあまり乗気でないらしいホーフマンスタールの態度に業をにやしたのであろう。これにたいしてホーフマンスタールは「そんなことを考えつくだけでも異様であり、嫌な気がします」（十月十三日付）とだけ返事して、そのあと半年ちかく沈黙を守っている。以来十六年たって、さきほども触れたように、この回想文にオーストリーの地名はまだ出ていない。『ドイツ短篇作家集』の序文で問題にしたのも、それらの作品から浮かんでくる古いドイツ全体の豊かさということである。またこの年の暮頃の日記でも、「徐々に限定されてくるということ。世界全体を見渡し、なにひとつ断念せず、人に愛されてきたいくつかの風土だけを徐々にあせらずに再発見していきたいという願望と確信」（A 168）というように、党派性に陥入ることをきびしく自戒しているかに見える。

「プロイセン的あるいはドイツ的――オーストリー的」という対立が、リヒターと出会った当時から明確な問題として意識されていたかどうか不明である。リヒターが彼の視野のなかに入ってきた「最初の北ドイツ的精神形成をもった青年」であったとすれば、第二の青年はおそらくシュレーダーだが、このシュレーダーの回想によれば、一九〇一年夏、ローダウンの新居に最初の客として招待された初対面のとき以来、この問題はたえず彼らのあいだで論じられ、あるいは無言のうちに彼らの交際の背景となっていたという。[24] だがそれが明確な主題としてホーフマンスタールの散文の表面におどり出てくるのは、やはり第一次大戦という現実の破局に彼が直面してからである。彼はその「途方もない事態」のなかで「悪夢」の過ぎ去ることを念じながら、オーストリーの理念を追求する散文をやつぎばやに書きつづけた。たとえば『文学に反映したオーストリー』(一九一六年)がある。「オーストリーの詩人は、背景に彼の風土をもっている。ドイツ人は、むしろ背景から切離したほうがうまく考えれるようだ。カント、ヘルダーリン、ニーチュといった人々を想起すると、比類ない精神的昂揚が眼のまえに浮かび、その飛翔の高遠さにドイツ性を、またまぎれもないドイツ的地盤からの浮揚を認めることができると思うのだが、ただひとつ、彼らの羽毛だけは絶対に見えない。オーストリーの鳥は羽毛が見えなくなるほど高くは飛ばない。たえず郷土に結ばれていることは、僕たちオーストリー人の場合、文学的個性にとってひとつの際立った特徴なのだ」(P III 337f.)。リヒター回想文には、このように明確な問題意識はすくなくとも文章の表面に出ていないが、しかし風土性の自覚はすでに十二分に窺うことができると思うのである。

この章もやはり一つのエピソードを紹介して閉じたい。オーストリーの理念を求める彼の道がいかに困難なものであったかが、これによってよく判る。最近マルティン・シュテルンによって明らかにされたことだが、ホー

フマンスタールは、第一次大戦中チェコの作家たちと深いかかわりをもった。その発端は、一九一四年秋、写真集『オーストリー栄光の地』刊行計画にたずさわり、友人ヘルマン・バールを介して、当時プラーハ国民劇場の舞台監督であったヤロスラフ・クヴァピルと文通をかわしたことに始まる。クヴァピルは、計画そのものには賛同し、ボヘミア地方のそれについて協力をおしまぬことを約束しながらも、チェコ人としての立場を率直に表明している。オーストリーの理念――それは結局のところウィーン中心の観方にすぎず、チェコ人の負わされた弱少民族としての歴史的事実とは決して相容れないというのである。彼は、三十年戦争以後二百年におよぶチェコ人の茨の道をこんな風に指摘している。「だがわれわれの歴史から、われわれの恥辱、敗北であると同時にオーストリーの成功でもあるものを消すことは到底不可能です。ローマ教会に奉仕してわれわれに戦いをいどみ、圧倒したのは、他ならぬオーストリー一家でした。では当時、一六二〇年に、われわれは何を擁護して戦ったのでしょうか。ドイツのプロテスタンティズムです。だとすると、今この際に、ドイツ国民にたいするわれわれの関係をオーストリーとの関係に乗りかえることは誤りです。われわれの父祖たちは、オーストリー一家から追放され、故郷喪失を宣告されたとき、他ならぬ現在の形のドイツに、ドイツの選帝侯たちのもとに、避難所と新しい故郷を見出したのでした。この点で、当時オーストリーと手を組んでわれわれを圧迫したのは、ドイツではなくローマなのです。もちろん、そのためにわれわれの国民意識は意識下に押込められ、薄められて、次第に拡がるゲルマン化のなかへ埋没していきました。にもかかわらず、ドイツ精神の新生はわれわれにとっても復活であり、ゲーテとヘルダーがわれわれの新しい生の入口に守護神として立っているのです。[20]」

シュテルンによれば、チェコの歴史や政治にたいするホーフマンスタールのかかわり方に急激な深化が見られ

るのは、一九一七年六月のプラーハ訪問以後らしいが、そこでの滞在中のメモで今回公表されたもののなかに、ボヘミアについて次のような一節がある。「国民の装飾的配置――チェコ人は中心、ドイツ人は周辺部に居住。チェコ人地域の統一性、連帯性、組織化可能性。これに反して、≪ドイツ的ボヘミア≫という概念はイデオロギー的なものにすぎない。ボヘミア周辺部に定住したドイツ人は、シュレージエン、ザクセン、バイエルン、オーストリー各種族に属している。[24]」先にシュティフターと関連して「ボヘミアの森」と簡単に言ったが、ただそれだけでもこのような問題をはらんでいたのだ。

## Ⅲ

『アンドレーアス』のなかにほとんど独立した一章として挿入された部分がある。ウィーンの青年貴族アンドレーアスが、ヴェース旅行の途中、オーストリー南部ケルンテン地方のある農家に泊り、谷間の静謐さ、素朴な人々の生活のいろんな意味での豊かさ――先のロマーナ群像はそのなかの純粋さをとくに強調したアレゴリー的形姿だ――に触れ、しかもこれを闖入者としてかき乱し、みずからも深く傷つきながら立去った二、三日間の出来事を、ヴェニス到着後回想した部分である。おなじく回想といっても、こちらには主人公の悔恨や怒りや思慕など、過多と過少のあいだを揺れ動く感情が最初からつきまとっていて、よく整理されたりヒター回想文とは本質的に異なっている(後者がすでにできあがった小説をもとに書かれたと推定したい理由の一つはそこにある)。

従来、この部分にたいしてかなり異なった批評が加えられてきた。永遠の農民生活をみごとに描ききったことにおいてイェレミーアス・ゴットヘルフの系譜につながるとするヘーデラー[25]、価値の真空という根本批判から出

発して、この部分に描かれる自然、その田園性にも疑惑の眼をむけたブロッホが、[24]その両極端である。ところでわれわれは、こうした評価の当否を云々するまえに、はたしてこの部分を独立して考察することを許されるかどうかをまず問題にしておかねばならない。というのも、芸術作品がつねに全体から理解されねばならないことは、ホーフマンスタールの繰返し力説した主張だからである。たとえば『ドイツ短篇作家集』の序文においても、その中にカール・インマーマンの作品を収録できなかったことにことさら言及し、編者としてのつらさを次のように述べている。インマーマンの場合、短篇は長篇小説にくらべて見劣りがするが、かといって長篇小説『ミュンヒハウゼン――アラベスク模様の物語』(一八三八／三九年)に挿入された牧歌的部分だけを取りだすことは、次のような理由で断念せざるをえないというのである。「彼の長篇小説のひとつに、ヴュストファーレンの村長(おさ)の物語が編みこまれている。この部分だけを抜萃することは、わたしには不遜としか思えない。従来それをやった人もいるが、これに倣う者は畏敬に欠けることを自証するだけであろう。畏敬とは、まさしくインマーマンのごとき高貴で純粋な魂にこそ捧げられるべきものではないだろうか」(P III 109)。この場合だけにかぎらず、ホーフマンスタールは、芸術作品の理解をつねにその全体からおこなうべきことを主張している。とりわけこの長篇小説は、アラベスク模様の混沌とした筋立てのなかから、いわば近代の時代精神そのものを主人公として浮かびあがらせようとした独特な作品である。十九世紀初頭、われわれの時代がようやく始まろうとしていた頃の「ひとつの移行過程、すなわち今日の時代にも刻印を押しているところの工場制度、あらゆるものの上にはびこる貨幣制度などの発端をみごとに描き、それとの葛藤においてドイツ人の魂のふかみを示している」(P III 108f.)のがこの小説だ。その全体の連関のなかから後者の部分だけを取りだすことは、作品全体を歪曲するばかりか、その部

分にも誤った位置づけを与え、たんなる牧歌性の次元へ卑少化することになるだろう。ホーフマンスタールは、そうした冒瀆はどうしても避けねばならないと言っているのである。

この言葉は、そのまま彼の小説『アンドレーアス』についても妥当するだろう。つまりわれわれは、この小説に挿入されたフィナッツァー谷間の部分だけを独立して考察することを作者自身によって禁じられているのだ。しかもこの小説は未完の断片なのであり――全体の構想の約四分の一が完成されているにすぎぬという――問題はいっそうややこしくなる。全体のなかに位置づけようにも、その全体としての姿がこの小説にはない。なるほど「創作ノート」がある。読者としては、この断片的メモのなかから小説全体の姿をさぐり、各自がそれぞれに全体像を構成してみるほかないのであろう。マリアとマリキータの二女性の関係についてのアレヴィーンの研究[25]、サクラモッツォーという人物がもっている思想とノヴァーリスとの関係についてのヴィーザー[26]の研究などは、いずれも究極的にそれを志向しているといえる。

ところがこの「創作ノート」そのものにも問題があるらしい。これは手稿に直接あたったうえでのアレヴィーンの論文からもすでに推測できるが、現在公表されている三種の創作ノートの編集などに疑義があるらしいのである。一九六九年刊行の『ホーフマンスタール小説集』は、『アンドレーアス』に関しては完成部分――以下「完成稿」と呼ぶことにする――だけを収録し、創作ノートは省いている。あとがきによると、創作ノートⅠ「N氏のヴェニス旅行日記」、創作ノートⅡ「N氏のヴェニス体験」のほかにおびただしい量の「覚書きと草稿」が残されていて、現在それを含めて新決定版を準備中であるという[27]。これだけの説明では、すでに創作ノートⅢとして公表されている「アンドレーアスまたは融合和一の人々――小犬をつれた貴婦人」がどう評価されているのか不

明確だが、おそらくこの創作ノートⅢの公表の仕方に最も疑義があり、その増補・整理を中心とした改訂をおこなったうえで新決定版をつくるということらしい。すべてはこの新決定版に待たねばならないが、いまは現行の三種の創作ノートに拠る以外にはない。

こうした限界と、そして作者の芸術観にさからう不遜とを承知したうえで、ここではあえてフィナッツァー谷間の部分に焦点をしぼり、その特徴を考察してみたい。この挿入部分には、前章でリヒター回想文について見てきたのと同様の構造が認められるように思うからである。文章の表面に漂っているのは、ここでもまた牧歌性と、散文であるにもかかわらず湛えられた一種言いようのない抒情性である（このみずみずしいリリシズムは、これを最後としてホーファンスタールの作品からは消えた）。だが、リヒター回想文がその底にいくつかの意味層をはらみ、同じ形姿がそれぞれの層で幾分かずつ異なる主題の象徴となっていたように、フィナッツァー谷間もまた、たんなる牧歌性にとどまらぬ何かを底に秘めている。前章では、それを掘りさげるかたちで最後にたまたまシュティフターの樅に突き当たり、これが重層的構造を支える礎石のようなものになっていることを見たが、今度はまずそちらに注目してみたい。もともとこの小説が一九〇七年に構想されたのは、すでにアレヴィーンによって明らかにされているようにある精神分裂の女性の症例記録がもとであり、すでに『蕩児と歌姫――あるいは生の贈物』（一八九八年）などにおいても二重人格としての女性のあり方、あるいは仮面性の問題に異様な関心を示していたホーフマンスタールが、これをただちに自己の文学主題として採りあげたことにあった。創作ノートⅠは、この主題を『蕩児と歌姫』に似た方向に展開しようとしたメモである。少女ロマーナ・フィナッツァーをはじめて導入した創作ノートⅡでも、人格分裂の主題があくまで中心であり、後で触れるように、主人公はもち

ろんロッーナの人物像までがこの人格分裂の主題に濃く浸潤されていた。だが完成稿では、これが薄らいでくる。そしてフィナッツァー家がオーストリー南部の「農家」と規定されることによって、前章でわれわれが見てきたようなオーストリーの風土というまったく新しい問題が導入され、しかもこの挿入部分がおそらく短期間に、一九一二年九月、十月のうちに一気に完成され、続けてリヒター回想文も書かれているのに、最初からの懸案であった人格分裂の問題の方は完成稿の最後のあたりでわずかに顔を出し、結局創作ノートⅢがその後も書きつづられる結果に終ったことを考えると、そこになにか原因があっただろうと推測されるからである。

わたしはその動機が『ドイツ短篇作家集』編纂の仕事にあったと考えてみたい。とりわけホーフマンスタールがそこに採ることを断念せざるをえなかったインマーマンの作品が、このフィナッツァー谷間の部分の執筆を急速に推進するための大きな刺激となったのではないだろうか。そう推定する理由は、まずなによりも両作品のあいだにあるおびただしい形姿やモティーフの類似性である。もっとも、二章で試みた縦のモティーフの対比というような作業は、ここでは諦めるほかはない。実際問題として、それはほとんど不可能である。

ホーフマンスタールが一口に「ヴェストファーレンの村長(おさ)の物語」と呼んだものは、それだけで優に三百数十頁におよぶ大ロマンであり、それが四章に分断されて小説全体のなかに組込まれている。しかもこの挿入物語は、それ自体のなかに二つの主題を内臓していて、それらをアラベスク模様のように絡みあわせている。すなわち、(1)、ヴェストファーレン地方に実在した「自営農」の一形態である Hof、それがいくつか集まって形成した協同体で、通常そのなかの有力者の家名で呼ばれたという「農民組合」Bauerschaft、これを「寄合い」Sprache od. Bauernsprache と「秘密裁判」Bauergericht, Freigericht od. Femgericht をとおして取りしきっていく最有力

者の農園「上屋敷」Oberhof を描くこと。[29] インマーマンの意図は、いわば国家のなかの小国家として裁判権ももつ比較的自由な中産階級としての農民協同体を、インマーマン自身の出身地であるプロイセンと対比して称讃することにあったようだが、[30] しかし彼がこの小説で実際に描いたのは、十九世紀前半におけるその崩壊過程である。インマーマンは時代の流れそのものがもつ「愚弄の精神」der neckende Geist を感じとり、[31] ひとつの牧歌的世界の崩壊をリアルに凝視したのだ。(2)、この崩壊史を縦の糸とすれば、この農家にたまたま滞在する若い男女のあいだの愛の成長が横の糸である。すなわち「野性の猟人」と呼ばれるオスヴルトと金髪のリスベトの愛情物語である。この猟人がじつはシュヴーベン地方の青年貴族の匿名の姿であり、一方リスベトが無産のみなし子であるという身分の設定によって、二人の結婚にいたる経過は、たんに偶然の出会いの場所としてではなく、中産階級としての Oberhof とふかい関係をもってくることになる。そしてインマーマンがこれを書いた意図は、彼自身の恋愛体験をこういう形にまで結晶させることにあったらしい。小説全体の最後に付した「婚約者宛の手紙」という形式のあとがきのなかで、彼はこう述べている。「たんなる愛情物語さ！　と人は言うかもしれない。もし事実それだけのものに終ったのであれば、その咎は僕の非力にあって、僕の意図がまちがっていたのではない。ある愛の歴史をなぞる、どこまでも突きつめていく。そして愛が人間を成熟させ、大人にし、活動的たらしめ、家と国、時代と環境にたち向かわせるのを見届ける――僕の意図はそこにあった。[32]」

このように複雑な構造をもつ作品のなかから、共通するモティーフを取り出して、それを要領よく説明することは到底できそうにない。その上、これらのモティーフは一瞬重なりあったかと思うと、たちまちそれぞれの作品のなかへ編み込まれ、別の生命をもちはじめる。そしてわれわれにとって重要なのはむしろこの相違であろう。

だからここではすべて説明を断念して、一例だけ原文のまま挙げておきたい。それぞれ主人公が農家に到着したとき、ただちに昼食に招待される場面である。

(Oberhof)

Als er zur Türe eintrat, sah er in einem geräumigen, hohen Flure, welcher den ganzen mittleren Teil des Hauses einnahm, den Hofschulzen mit Tochter, Knechten und Mägden bei dem Mittagsessen sitzen. Er bot mit seiner sonoren, wohlklingenden Stimme freundlichen Gruß; der Hofschulze sah ihn achtsam, die Tochter verwundert an; was die Knechte und Mägde betrifft, so sahen ihn diese gar nicht an, sondern aßen, ohne seiner zu achten, weiter. ……

Die Mittagshitze, der Anblick des vor ihm stehenden reinlichen Mahls und sein eigner Hunger riefen in dem Jäger die Frage auf: ob er nicht hier für Geld und gute Worte Essen und Trinken und bis zur Abendkühle Obdach erhalten könne?——„Für Geld nicht", versetzte der Hofschulze, „für ein gutes Wort aber Mittagsessen und Abendbrot dazu und Rast, solange es dem Herrn beliebt"; ließ einen spiegelblanken zinnernen Teller, Messer, Gabel und Löffel, ebenso blank wie der Teller, aufsetzten und nötigte den Gast zum Sitzen. Dieser sprach dem kräftigen gekochten Schinken, den großen Bohnen, den Eiern und Würsten, woraus die Mahlzeit bestand, mit allem Appetite der Jugend zu und fand, daß die weit und breit als böotisch verschrieene Landeskost gar so übel nicht sei.

Geredet wurde von den Wirten wenig, denn der Bauer spricht während des Essens nicht gern, doch erfuhr der Jäger von dem Hofschulzen auf Befragen, daß hier herum in der ganzen Gegend kein Mensch namens Schrimbs oder Peppel bekannt geworden sei. Die Knechte und Mägde, welche gesondert von den Herrenplätzen am andern Ende der langen Tafel saßen, waren ganz stumm und blickten nur auf die Schüssel, aus welcher sie mit ihren Löffeln die Speise zum Munde führten.

Nachdem sie aber abgegessen und sich die Mäuler gewischt hatten, trat eines nach dem andern vor den Herrn und sagte: "Baas, mein Spruch"——Der Hofschulze teilte hierauf jedem eine sprichwörtliche Redensart oder eine Bibelstelle mit.

(Finazzerhof)

Die beiden Fremden wurden geheißen, gleich zum Mittagstisch zu kommen.

Die Stube war stattlich gewölbt, an der Wand ein geschnitzter Heiland am Kreuz, mächtig groß. In der einen Ecke der Tisch, die Mahlzeit schon aufgetragen. Die Knechte und Mägde, schon den Löffel in der Hand, zuoberst die Bäuerin, eine große Frau mit einem geraden Gesicht, aber nicht so schön und freudig wie der Mann, und daneben die Tochter, so groß wie die Mutter, aber doch noch wie ein Kind, ebenmäßig die Züge wie die der Mutter, aber alles freudig bei jedem Atemzug aufleuchtend wie beim Vater.

An der Mahlzeit, die jetzt kam, würgte Andreas in der Erinnerung wie an einem argen Bissen, der doch den Schlund hinunter mußte. Die Leute so gut, so zutraulich, alles so ehrbar und sittlich, arglos, das Tischgebet schön vorgesprochen vom Bauer, die Bäuerin sorglich zu dem fremden Gast wie zu einem Sohn, die Knechte und Mägde bescheiden und ohne Verlegenheit, ein freundliches offenes Wesen hin und her. Dazwischen hinein aber der Gotthilff, wie der Bock im jungen Kraut, frech und oben herab mit seinem Herrn, unflätig und herrisch mit den Knechtsleuten, ein Hineinfressen, Angeben, Prahlen. Andreas schnürt es die Kehle, alles was der Kerl sich vergibt und noch lacht, ein rechtes sich überhebt mit Frechheit und Albernheit, geht ihm zehnfach durch den Leib. Er spürt's, als fasse seine Seele jeden der Knechte und Bauer und Bäuerin dazu. Der Bauer scheint ihm so still um die Stirn, der Bäuerin Gesicht streng und hart geworden—er möchte auf und dem Gotthilff so tun, die Fäuste ums Gesicht schlagen, daß der blutend zusammenfiele, man ihn aus dem Zimmer schleppen müßte, die Füße voraus.

Endlich ist es so weit, das Dankspruchel gebetet. (E131f.)

ホーフマンスタールがインマーマンから刺激を得たと推定したいもうひとつの理由は、リヒター回想文が結局は「北ドイツ的精神とオーストリー的風土」という問題にまで昇華していくのと同じことがここに生じていると思われるからである。インマーマンの Oberhof は、生粋のプロイセン人である彼が、後年はむしろライン地方を第二の故郷として発見したところから生まれた作品である。のみならずインマーマンはオーストリーのティロ

ル地方とも深いつながりをもっていた。悲劇『アンドレーアス・ホーファー』(一八二六年)は一八〇九年におきたティロル自由戦争を素材としたものであり、そのほかに旅行記『ティロル散見』(一八三三年)などもまとめている。こうした点から、ホーフマンスタールがリヒターあるいはシュレーダーにたいするのとおなじ共感をインマーマンに抱いたと推測しても、あながち的はずれではないと思われる。上に引用したインマーマンの『ミュンヒハウゼン』のあとがきは、もしその中の、「ある愛の歴史をなぞる」eine Geschichte der Liebe nacherzählen という言葉を「ある愛情物語になぞらえて創作する」と読みかえることを許されるならば、そのままフィナッツァー谷間を描いたホーフマンスタールの意図を表わしているといえよう。「古いものを真に甦らせる勇気」というのは、あるいはインマーマンのことを念頭においての表現だったかもしれない。というのも、『ミュンヒハウゼン』中に挿入したティーク宛の書簡というかたちで、インマーマン自身が模倣について論じているからである。そして次のような言葉に、ホーフマンスタールが共感以上のものを覚えたであろうと想像することは難しくはない。「従来わたしは、人から恩恵をうけてその負い目を自分で素直に認めることができたとき、無上の幸福を覚えて参りました。その純粋な幸福感が、今こうしてあなた宛に書いているうちにも甦ります。——わたしはよく模倣者と呼ばれ、そのなかにこめられた非難はわたしの初期の試作にかんするかぎり、けっして猿真似本能ではなく内なる衝動にもとづいていたとはいえ、理由なしとしません。しかしその後、人生経験と教養がわたしを成熟させてからは、たとえ他の範例に倚ったときでも自分固有のものを産みだしてきたつもりです。わたしは痕跡を消すまいと思いました。これこそわたしの内部に、わたしだけのものである生命をよび覚ましてくれたのですから。今ではむしろ自分から徒弟と名乗りたいほどです。自称親方の降って湧くような時代には、気分転換のた

めにも、すこしは手筋のいい徒弟がパルナソス山に現われてよろしかろう、鼻つまみの客でもあるまいと考える次第です。[36]」

そもそも翻案という創作方法は、ホーフマンスタールにとってあわや剽窃問題としてスキャンダルになりかかった[37]『バッソンピエール元帥の体験』（一九〇〇年）以来なじみの方法である。それはハンブルガーのいう「読書する詩人」の強みと同時に弱みから生じたことなのかもしれない。「多様な仮装」としての散文について述べたゲオルゲ宛書簡のなかで「自分には生粋の詩人としての活力がほかの精神衝動とまじりあって鈍化しているのかもしれない」と述べていたことが想い出されるが、独創性の欠如という自覚がホーフマンスタールの意識のどこかにつきまとっていたことは否定できぬ事実である。シュレーダーは、友人とかわしたあるときの対話のなかで、「自分は二流の作家であり、もしいつかグリルパルツァーの驥尾に付いてささやかな位置を主張することに成功すれば嬉しいのだが」という言葉に不意を打たれ、「かくも祝福され恵まれた口から洩れた、この冷静かつ非情な諦念に愕然とした」と書きとめている。[38]だが、たとえそういう一面はあるにしても、彼がインマーマンに「高貴で純粋な魂」を認めて「畏敬」を捧げるのは、『末裔たち（エピゴーネン）』（一八三六年）を書いたこの作家に自己と共通するものを見付けて喜ぶような、たんにめめしい自己弁護などではあるまい。もはや個人の独創性といったことにかかずらわっておれぬような問題の重大性が、また中年の勇気が、この作家を動かしはじめたのだ。ホーフマンスタールは、ここで北独人インマーマンの眼を借りて、ウィーンの青年貴族がひとつの風土と愛とを発見し、「この愛が人間を成熟させ、大人にし、活動的たらしめ、家と国、時代と環境にたち向かわせるのを見届けよう」としているにちがいない。

インマーマンの短篇は長篇小説に劣っているという評価の仕方にも、どうやら同じことが認められるようである。『アンドレーアス』の最初の構想からすれば、女性の人格分裂とか、仮面性、さらに蕩児といった主題をはらんだインマーマンの短篇『カーニヴァルと夢遊病の女』(一八二九年)などは、大いに作者の関心を引いたことと思われ、じじつその一場面が『アンドレーアス』中のヴェニスの教会の場面に翻案されたとみられる節がある。※引用は避けるが、上の昼食の場よりさらに酷似しているのである。にもかかわらずホーフマンスタールがこれを高く評価しないのは、この短篇が全体としては人間を育て、勇気づける方向にむかわない。最後に主人公夫妻の離婚という破局で終っていることが端的に示すように、社会性をめざしていないからだろう。婚姻の社会性は、小説『アンドレーアス』においてもまた『影のない女』においても大きな主題であり、インマーマンの初期のこの短篇とは逆の方向に展開されているのだ。

ところでフィナッツァー谷間に関するかぎり、創作ノートⅡと完成稿のあいだには決定的な相違がある。少女ロマーナ・フィナッツァーという人物の構想は創作ノートⅡから始まっていて、そこでは彼女の家はまだ Castell Finazzer と呼ばれている。この Castell がいかなるものか詳しい説明はない。主人公が旅の往路で立寄り、最後にふたたびそこへ戻ってくるという構想は完成稿どおりだが、Castell の所在地「山岳地帯」というのがケルンテン地方かどうかも不明である。しかし、この Castell はおそらく小貴族が住んでいる館のようなものであろう。ロマーナの人物像からみて、逆にそう推測することができる。

創作ノートⅡのロマーナは、アンドレーアスからあの祈りを抽きだせるような、融合和一の象徴的存在となりうる女性ではなさそうである。創作ノートⅡの冒頭に規定されているアンドレーアスの分裂した性格、真二つに

分裂して過多と過少のあいだを動揺している性格は、ロマーナとの出会いのあともあまり変っていない。「第一章、終末、山岳地帯」は次のように構想されている。「彼はここに住もうとは思わない。彼はいま登高者以上であり、また定住者以上なのだ。彼はロマーナとの連帯を必要としない――だからそれは完全に自己享受であるが、しかし彼女がいるからこそこうした自己享受も可能なのかもしれない。それが確かに存在した――とするとロマーナの所有も保証されたわけだ」(E196)。ここにはまだ疑念と逡巡がそれとはうらはらな昂揚感や自信と同居している。ロマーナは、ここではせいぜい自己享受や所有の観念をひきだす契機でしかない。それどころか創作ノートIIの「終章」の構想では、今度は彼女の方がアンドレーアスにかわって分裂した性格を示している。

「終章

アンドレーアスは、ヴェニスを逃げ出してふたたび山を昇るとき、引き裂かれていた彼の存在の両半分がもとどおり一つになるのを感じる。

サン・ヴィートで、彼は夜道をいそぐ召使に出会う。翌日フィナッツァー館に着いたとき、ロマーナはいない。徐々に聞きだしたところでは、彼女は彼を避けて高山牧場へ逃げていったとのこと。さらに、ひどい高熱にうなされて譫言に彼のことを話しつづけ、そうかと思うと、彼がウィーンから正式に求婚に来てくれるのでなければ絶対に会わないと誓ったともいう(最初に会ったときにはなんの屈託もなく、あんなに伸びのび振舞っていたのに、いまは羞恥が極度に嵩じているのだ)。

彼はロマーナのために一通の決定的な手紙を残す。

最終章。彼は東が白みはじめると出発する、日が昇るころ彼らは到着、母親とともに高山牧場をめざす。ロマ

ーナは追いつめられて部屋の隅に身をすくめ、最後には階上から屋外へ跳びおりてみせると脅かす」（E220）。

もちろんこうした断片的メモからロマーナの全体像を推量することは不可能だし、それよりも詩人が捨てた構想をあげつらうこと自体が無意味である。しかし Finazzerhof の性格を知るためには、この創作ノートⅡのロマーナの性格が捨てられたことをまず確認しておかねばならない。ロマーナ像の純化によってはじめて、完成稿における主人公の真摯な祈り、フィナッツァー谷間を去るにあたって、いまは彼の内心深く住んでいるロマーナと一緒に、ともに深く傷つきながら捧げる祈りが可能となったにちがいない。また創作ノートⅢで、ヴェニス到着後の主人公について、「あらゆる出来事をとおして、ロマーナという質料がたえず高められていく。彼はロマーナを信じるときはじめて所有できるのだ」（E226）と、所有の観念をあの祈りの延長としての「信じる」の次元へ引きあげ、また最終章の構想を次のように変更していることも、純化されたロマーナ像がさらに高められていくことを暗示している。「アンドレーアスの帰途。彼は空を見る、森のうえには雲一つない青空。彼はこの美しさに見入り、感動する――だがすでに自己感情はない、緑玉は一箇にしてよく山を支え、世界を支えるというが、その緑玉のような自己感情が皆無なのだ――ロマーナとなら、と彼は自分に言ってきかせた、自分の天国が開けるのかもしれない」（E247）。

一九一二年秋から執筆された完成稿と創作ノートⅢで Castell Finazzer が Finazzerhof に改められたことは、[37] だからたんに建物の名称の変更なのではなく、ロマーナの形姿とそれをとりまく世界の根本的変更を意味していると推定することができる。これはアンドレーアスの性格規定が創作ノート、完成稿をつうじて殆んど変っていないことと較べて、ひとつの際立った変化である。創作ノートⅡでは、アンドレーアスが旅に出る理由のひとつに

「父親の計算だかいスノビズム」(E195) が挙げられ、また先にも触れたように「すべてのオーストリー的なものは卑俗である」(E195) とされていて、主人公は、ヴェーニス到着後サクラモッツォーから「本質的なものの認識、卑俗さの克服」を学ぶことになっている。この大筋はもちろんそのまま完成稿および創作ノートⅢに引継がれているのだが、その途中に Finazzerhof が新たな性格をもって現われ、主人公にウィーンの小貴族社会や両親の私生活の虚飾性(E145f.)に気付かせはじめている。つまり主人公は、すでにオーストリーの風土のなかで「卑俗さの克服」を学びはじめているのである。だからホーフマンスタールが Finazzerhof を導入したことは、創作ノートⅡに書きつけていた「すべてのオーストリー的なものは卑俗である」という規定に、みずから反問を突きつけたのだと見ることができる。こうして具体的には Castell から Hof へ、つまりおそらくは小貴族の館から農家への変更によって、この小説は新しい問題をはらんだのだ。

*

そこで以下、Oberhof を念頭において Finazzerhof を読んでみて気付いたことを後者に即して述べてみたい。だが、そのまえにまず確認しておきたい両者の相違がある。それは二つの作品の小説としての性格の相違である。

「ヴェストファーレンの村長の物語」自体のなかに二つの物語が経緯として絡みあっていることはすでに触れた。その物語としての性格を知るために、もう少し詳しく二つの荒筋を追ってみる。老村長は三人の妻を亡くし、かなり年をとってから娶った四度目の妻とのあいだの娘も成人したので、その結婚式を挙行する。その確認や財産贈与のために、彼は何日かあとに農民寄合いをかねた秘密裁判を召集する手筈である。そこへ「愛国党くずれ」Patriotenkaspar と呼ばれる片目の老いぼれた音楽師が現われ、村長への復讐をねらう。彼もかつては自営農園

主のひとりであったが、思いあがって村長と対等に振舞おうとし、村長と最初の妻とのあいだの娘との結婚を申し入れ、断わられた。それどころか秘密裁判によって村八分にあう。そこで彼は娘の寝室へしのび入って誘惑し、それを知って待伏せていた長男も撲殺して逃亡、一七八五――八七年のオランダ・ブルジョワ革命における「愛国党」に十五歳で参加し、以来数十年の歳月が過ぎていたのである。彼は婚礼のどさくさにまぎれて、秘密裁判のときに権威の象徴として必要な「カール大王の剣」を盗みだす。たまたま居合わせた「赤毛の下男」も、怠慢のため村長に解雇されたばかりで、その恨みから盗みを見逃してしまう。村長は権威の失墜をしって懊悩し、蠟燭の倒れたのにも気付かず失火騒ぎまでおこしてしまう。こうした Oberhof 自体の歴史と事件が縦の糸である。

これにたいして、日頃から村長の家に出入りし、娘の婚礼にも介添役をつとめることになっていた「金髪のリスベト」と、ある悪人を追跡中にたまたまこの村にやってきた、森の狩猟地番人に変装している「野性の猟人」オスヴルトのあいだの愛情物語が横の糸である。鉄砲の下手なオスヴルトは鹿と誤認してリスベトの肩を射抜き、それ以後二人のあいだに芽生えた愛は、やがて村の教会でひそかに結婚を誓いあうまでになる。しかしオスヴルトが貴族であることを知ったリスベトは、自分が慰みものになったと思い込んで彼を拒絶し、傷心をいだいてこの土地を去ろうとする。オスヴルトは自分の愛情を理解してもらうため彼女を追いかけるが、運命のいたずら、つまり「愚弄の精神」のおかげで、おなじく「愛国党くずれ」を追跡中の村人たちの山狩に巻きこまれ、流れ弾に当って負傷する。そこではじめてリスベトも彼の愛の真実をしり、貴族社会へかえった彼の看病をしながら、しだいに素朴で純心な少女としての真価を発揮しはじめる。インマーマンはこの物語をそこで閉じている。その後へ「婚約者宛の手紙」というかたちのあとがきを添えていることはすでに触れた。

これに反して、ホーフマンスタールの Finazzerhof では、物語の筋はひとつにまとめられている。フィナッツァー家の娘ロマーナと旅人アンドレーアスの出会いである。だがこれははたして「物語」と呼びうるほどの筋をもっているだろうか。インマーマンの作品がおそらく悪漢小説の伝統につながるのにたいして、ホーフマンスタールの作品ではピカレスクの要素はわずかに従者ゴットヒルフに出ているにすぎない。しかし彼がひきおこす事件といえば、到着後たちまち厩番をしている下女の歓心を買い、その夜番犬を毒殺したあと彼女と密通、さらにベットに縛りつけて放火、アンドレーアスの馬を奪って逃亡することだけである。それも直後に露見して、下女はすべてを告白し、追手が出される。この赤毛の従者には、復讐の動機もなければ血なまぐさい性格もない。彼はただ愛の猟人として振舞っただけなのだ。唯一の悪漢からしてすでにこうであるから、他は推して知るべしであろう。ここには行為らしい行為はひとつも描かれていないといえる。アンドレーアスはロマーナの寝室へ忍び入るが、老女中の姿に驚いて引返す。フィナッツァー夫妻は、すでにあの食事の場面に見られるように闖入者の性格を見抜いていながら弾劾しない。それどころか彼らは作品中でほとんど言葉さえ語らない。彼らが夫妻としてかわす唯一の会話は、アンドレーアスが廊下の外から盗み聞きした寝物語だが、それはなんと繊細化されていることだろう。彼らはこの四月の雪どけ時の洪水で手をつないだままベットとともに押流され、川縁の柳のしたで白髪をなびかせながら死んでいた祖父母を羨望し、そのような死が与えられることを神に祈っているのだ。つまり、ロマーナの説明ではフィナッツァー家の唯一の行動的人物であったらしい祖父、妻を亡くするたびにより若い女性を四度も娶った家父長は、もはや生存していないのである。

インマーマンのピカレスク的性格の濃い、そして農民の粗野な行為をすこしも物おじすることなく見つめ、い

わば「愚弄の精神」で描ききった作品とくらべると、ここではすべてが繊細化されているといえる。インマーマンのあとがきにある「生はときに粗暴だ、それは結びつけるよりもむしろ分離しようとする」という言葉はそのままフィナッツァー谷間にも当てはまるのだが、その「生」自体がここでは極度に繊細化されているのだ。だが外的な行為がないということは、ただちに内面化と呼びうるものでもないだろう。主人公のあの最後の祈りをたんに内面化という言葉で片付けることは不可能である。作者は「途方もない内面化」の破綻を自覚して、そこからの出口を求めているのだ。わたしはもう少しだけ「形姿」と、これとむすばれた言葉に注目してみたい。

*

アンドレーアスの分裂性格は、創作ノートおよび完成稿をつうじてほとんど変らない。たとえば創作ノートⅢ――「彼はこうした体験のディーテルを想い出そうとしたわけではない。だが無数の細部がいきいき甦って存在しはじめ、なぜかいつもそこに在るのだ。彼の内面はいわば鋭敏な磁針であり、こうした出来事すべてがたえず針を狂わせ、磁極からそらせてしまう。彼は空虚でしかも過剰であった。彼の本性は、ぼくらを引っさらって自己感情の重圧をとり除いてくれる情熱にあこがれ、かぎりなく憧憬していた」(E224)。アンドレーアスは、『詩人と現代』におけるあの詩人＝乞食ともどこか通じる一面をもった人物像として構想されたといえる。

しかし創作ノートⅡから完成稿へのロマーナの変化に対応して、彼にもある変化が生じているように思われる。その変化をもたらすのは、完成稿で突然あらわれる赤毛の従者ゴットヒルフであろう。従来この二人の関係は「より高い者が邪悪な低劣な者に命令するすべを知らない」[39]あるいは「より低級な賤しい生でさえも彼にたいして勝を占める」[40]というふうに捉えられてきた。たしかにこの口達者な男は、ヴィラッハの宿へ突然出現して馬を

売りつけ、従者になりすますあたり、うぶな青年の優柔不断さにみごとにつけこみ、彼の心の中へずかずかと土足で踏みこんでくる。創作ノートⅢに「アンドレーアスは(『六七二夜のメールヘン』の)商家の息子とおなじく、他人の運命がさまざまに交錯する幾何学的な場だ」(E243)という規定もあるが、あの商家の息子が謎めいた手紙のために何の意味もない死へむかって彷徨しはじめるように、アンドレーアスもゴットヒルフの誘惑に抗しきれず、最初の旅程をすぐ変更してしまう。しかし内気、うぶ、過少の面だけ見るのでは、アンドレーアスの分裂性格の一方しかとらえないことになるだろう。空虚と同時に過剰に悩んでいるのがこの青年の状態である。彼はむしろ内部から過剰として溢れでるもののためにこの悪漢と結びつかざるをえない面も有しているのだ。

ヴィラッハから予定どおり北上せず、「左へ折れて」ケルンテン地方にとどまり、フィナッツァー家のある「狭い谷間」へたどり着くまでの一日半の騎行——それはこの過剰の部分がしだいに外に引き出されてくる謎めいた過程である。作者はそこに焦点を合わせようとするかのように、騎行そのものを謎めいた雰囲気で包んでいる。雨模様の天候、広い谷間を一日、(宿については記述なし)、翌日も曇天、狭い谷間をさかのぼる——読者が知りうるのはその位のものである。アンドレーアスの過剰の部分は、ゴットヒルフが、かつて貴族の召使であったころ参加した「勢子猟」とそれにまつわる情事を語ってきかせることによって引き出される。シュティフターが『落書のある樅っ子』で描いた勢子猟の話では、村人たちは別として貴族の婦人たちが参加することは残酷さのため禁じられているようだ。おそらくゴットヒルフもそういう禁制を承知のうえで語っているのであろう。そして「後からアンドレーアスにすり寄せた彼の顔は、さかった狐のように赤くほてり、野性のふてぶてしい欲望に燃えていた」(E128)。いまやアンドレーアスの空想はとめどもなく流出しはじめる。

創作ノートIIでは、アンドレーアスはすでに旅行出発のまえにある伯爵夫人と情事をもっていたとされ、それがヴェニス旅行の原因に数えられている。彼は内面の分裂をおおう仮面をもとめ、ヴェニスではみんなが仮面をつけて生活していると想像している。「伯爵夫人との田舎での情事。高慢な夫人は彼をまるで召使のように扱った。その後、なかば夢想のように、もしあの時彼が仮面をつけていたらアヴァンチュールは素晴らしいものになっていたのではないかという考えが浮かんだ。そもそも彼をいま最も苦しめているのは存在と仮象との齟齬である」(E195)。ところが完成稿では、アンドレーアスはこの情事を、まさしく「仮面」をつけた状態に自分をおいて夢想しはじめる。今度は彼のほうが主人でなければならない。「彼は考えた、今夜そのポルムベルク伯の館につくと、みんなの歓迎を受ける。他にも大勢客が泊っている。狩猟のあとの夜だ。自分がその日一番の射撃手で、狙ったものはかならず倒す。美しい伯爵夫人が忍んできて、彼が森の猟獣の生命をもてあそぶように、艶っぽい視線を彼にからませる。——やがて二人だけになる、奥まった密室、伯爵夫人と彼だけだ……」(E128f.)。

ホーフマンスタールは、これと似た情況をすでに『騎兵物語』で描いていた。ミラノ郊外を進軍中にひとりの女を見かけ、戦闘のあとの情事を夢みながら馬を走らせる軍曹アントン・レルヒの、やはり謎めいた騎行である。レルヒは女にむかって自分でも思いがけなく「一週間後に俺たちは帰還する、その時にはこの部屋が俺の宿だ」と言ってしまい、みずから語ったその言葉によって縛られる——「語られた言葉はやがてその力を発揮した」(E53)。彼はしだいに空想の深みにはまる。ホーフマンスタールはその過程を、軍紀という秩序からそれて「しだいに市民的雰囲気のなかへのめりこむ」er lebte sich immer mehr……hinein in eine Zivilatmosphäre (E53)と表現していた。これにたいしてアンドレーアスの空想は、逆に内部からの表出であり、いわばのりだすのだと

いえる。レルヒはひとつの秩序から他の秩序のなかへのめりこみ、そのため旧秩序によって罰せられるのだが、「存在と仮象の齟齬」に悩むアンドレーアスにもともと秩序はない。彼は空想の表出によってはじめてひとつの秩序を発見する。それがインマーマンのオスヴルトに似た猟人という「仮象」あるいは「仮面」である。この騎行以後の、すなわちフィナッツァー谷間に到着してからのアンドレーアスがゴットヒルフにたいしてみごとに主人として振舞っていることに注目したい。アンドレーアスはすでにれっきとした共犯者であり行為者である。

作者は、アンドレーアスにこの新しい性格を与えるために、ゴットヒルフという奇妙な悪漢を導入したように思われる。ゴットヒルフのその後の役割は、いわばアンドレーアスの代行者として振舞うこと、つまりアンドレーアスの仮面をみずからひとつの形姿として現実化し、行動に移すことである。それだけではない。彼は不意に姿をくらますことによってアンドレーアスの仮面もともども奪い去ってしまう。彼はそこでアンドレーアスを赤裸の状態におき、ロマーナと真に出会わせるのである。だからゴットヒルフは主人公にとってメフィスト的契機として働いているといえる。インマーマンの「愛国党くずれ」や「赤毛の下男」と較べて、この悪漢はそれ以外にほとんど性格らしいものをもたず、ひとりの人間としてはあまりにも影が薄い。不意の出現と逃亡の動機もほとんど無いといっていいだろう。ゴットヒルフはいわば世界大劇場のアレゴリー的形姿であり、まず誘惑者として登場し、愛の猟人および犯罪者としてたくみに演技し、ふいに舞台から消えることによって主人公を真実に直面させる。その意味で、彼は『イェーダーマン』に登場する「悪魔」と同じ役割を果しているのである。ホーフマンスタールがこの人物を造型した意図は、『ヒュペーリオン』のなかから「もしあなたが美しい人間性の均衡をあれほどまで失っておられなかったら、それをかくも純粋に認識されることもなかったでしょう」という言葉

を選んで亡友に捧げたことと一つであろう。

*

ロマーナを中心とする静謐な秩序は、さしあたってフィナッツァー家のたたずまいとして、主人公の視野をとおして現われてくる。「屋敷は豪壮といった方がよかった。周囲に石塀をめぐらせて長方形とし、四隅にそれぞれ塔を固め、正門のアーチは石組みで、その上には紋章がかかげられていた。領主の館かなにかに違いない、とアンドレーアスは思った」(E138)。「一軒の大きな農家」というのが『山間の村』やリヒター回想文に描かれた農家でないことは、すでにこの数行で暗示されている。主人公は午後ずっと少女ロマーナの案内で、古い家系をもつこの屋敷のすべてを見、彼女の話をとおして主人夫妻や祖父のことなどを知る。だが、この家の先祖がティロル南部から移住した騎士であり、家紋「王冠を捧げもつ栗鼠」が十五世紀頃の『ケルンテン名家図鑑』に収録されているといった事実、あるいは家族たちの性格などをロマーナの話振りから切離して抽象してみても、それはこの家にただよう雰囲気を隠し、ロマーナの天真爛漫さを歪めるだけに終るだろう。それはロマーナを創作ノートIIにおける「所有」の観念の次元へひきずりおろして理解することにひとしい。

ホーフマンスタールはここでは描写を抑さえ、むしろ人物たちの言葉と身振りのなかにフィナッツァー家の映像を結ばせようとしている。上の屋敷の描写にしても、描写はただちに「……とアンドレーアスは思った」という想念に移行し、そこから逆にさかのぼって客観的描写と見える部分にまで微妙なかげりを与える。あれはむしろ主人公の眼にうつった映像ではないか、それどころか謎めいた騎馬行とはてしない夢想の表出に疲れきった主人公の、けだるい視線の動きそのものではないか、という疑念さえきざしてくる。これはもはや内面描写とか体

験話法というのでもないにちがいない。内的映像が生じる以前の視線の動き、身振りまでが言葉に定着されようとしているのだ。それは主人公のとめどない夢想の流出をせきとめるものの予感であり、ようやくはじまった微妙な均衡であるにちがいない。

ところがそういう均衡など関知しないかのように、まったく無心に振舞っているのが少女ロマーナである。彼女の言葉によって語られるとき、すべては本性の自然な発露として存在しはじめる。エロス的なものもその例外ではない。たとえば祖父がそうだ。先にも触れたように、アンドレーアスが盗み聞いたロマーナの両親の寝物語では、祖父母は臨終のときにおいてすら婚姻をまっとうした夫妻として讃えられ、神にそういう死を授かりたいという祈りが捧げられていた。両親はあきらかに契約や罪の世界に生きていて、その立場から祖父母をとらえている。ところがロマーナの言葉によって語られると、祖父の姿はまるで別のものになってまう。「この鷲を捕えたときにはもう五十四歳にもなっていたのに、教会の梯子を四つもつなぎ合わせて怖ろしい絶壁に九時間もぶらさがり、そのあとさらに最後の妻に求婚したのよ。祖父の従兄弟の若い未亡人なのですが、ずっと以前から祖父に想をよせていて、ただ祖父ひとりしか眼中になく、御主人が脅えた牡牛に突かれて亡くなられたときにも、嬉しさを隠さなかったといいますわ。亡くなられた方の形見がやがて美しく可愛い女の子として生まれたけれど、祖父が求婚したときはまだ臨月でした。だから、わたしの父母は子供どおしの結婚で、母より一年おくれて父が生まれましたの」(B136f.)。ロマーナの世界には、契約や罪の観念が存在せず、それどころか近親相姦のタブーさえ存在しない。フィナッツァー家の血を濃くするために一族の女性とばかり結婚した祖父を彼女は讃えているのだ。彼女はそれら以前の世界に住んでいる。そしてこうした話をつうじて、彼女は狩猟のモティーフをみずか

ら無心に織り続けるのである――ほかならぬ猟人アンドレーアスにむかって。

この段階ですでにロマーナはアンドレーアスにとってひとつの救いである。なぜなら、彼はいま野生の猟人として谷間の自然にいだかれ、ロマーナと同一の世界に住みはじめているからだ。彼は、ここではじめてウィーンの貴族社会の卑俗さに気付く。ロマーナはすでに彼の導き手となったとさえ言えるだろう。リヒター回想文におけるロマーナ群像の原型とおぼしい墓地の場面では、猟獣のように生きいきとした彼女の視線が語られている。「ロマーナが聖水を捧げて教会から出てきた。小さな聖水杯をうやうやしく捧げ、一滴もこぼすまいと緊張している。思いつめたような真剣さはまるで子供のようだが、無意識の身のこなし、ふくよかさ、伸びた背丈などはもうすっかり乙女であった。――≪このあたりは一族の者ばかりですわ≫と彼女は言い、あかるい茶色の瞳で墓地を見廻した。ここにいると気持がなごむらしかった。食卓で父と母のあいだに坐り、スプーンを口に運んでいるときのようだ。唇のかたちが美しい。彼女はアンドレーアスの視線をすばやく追った。ときには獲物をねらう獣のように的確であり、彼の視線の行きつく先をたちまち捕えてしまうのだ」(H134)。

ゴットヒルフの悪事と逃亡によってアンドレーアスの猟人の仮面がはがれたとき、したがって同時に彼女の世界も崩壊する。彼女にとって事件らしい事件は起きていないのに、突然ふかい絶望と混乱のなかへ突落されるのは、そのためでなければならない。創作ノートIIの最終章あたりでロマーナが示すことになっていた混乱は、完成稿ではすべてここへ持込まれたようだ。それはロマーナ像を所有の観念から解きはなち、純化するために、同時にそのことによって婚姻という概念を「プレ・エクシステンツから社会的存在へ」(Ad me ipsum A226)という方向で高めるために、是非とも必要な操作であったかもしれない。だがそれにしても、ホーフマンスタール

は何故このようにすべてを繊細化してしまうのだろう。インマーマンのように「愛が人間を成熟させ、大人にし、活動的たらしめ、家と国、時と環境にたち向かわせるのを見届ける」という態度で、主人公たちがそう簡単には結ばれぬ状況をつぎつぎに設定し、語り手としてそれを設定せざるをえぬことを読者に弁解し、詫び、あるいは「生は粗暴だ、それは結びつけるよりもむしろ分離する」と言葉で表現するかわりに、ホーフマンスタールは、絶望しきったロマーナの無言の形姿を置く。いつか結ばれることのかすかな暗示であるかのように、彼女の細い銀のネックレスが半分にちぎれて、アンドレーアスの手のなかに置かれる。それは『バラの騎士』の最後に鳴りひびく鈴の音のようにかぼそい。

二人がたどらねばならぬ道を最初から見抜いている母親も、やはり繊細な、そして無言の形姿だ。ロマーナが未知の旅人にすぎぬアンドレーアスにたいして無心に振舞うのを、母親はただ黙って見守るだけである。彼は少し狼狽して、ロマーナに母親が呼んでいるかもしれぬと教える。「鉛枠の窓ガラスごしにじっと見おろす夫人の顔は、物悲しく厳しい、とアンドレーアスには思われた」(E137f.)。

これに似た物悲しい形姿を、ホーフマンスタールはすでに『バッソンピエール元帥の体験』(一九〇〇年)において創造していた。前後にゲーテの原文をほとんどそのまま借用し、その中間に新しく創作した部分において登場させた人物である。蕩児バッソンピエールは、二度目の逢瀬にあらわれぬ女のことをいぶかって、その自宅をひそかにさぐる。彼が窓の外から覗き見たのは、予想に反して「堂々とした体格……整った真摯な顔立ち……異様なほど秀いでた額」(E71)の男であり――ロマーナの母親がやはりそうだ――「彼のどんな動作もじつに無造作で、軽侮にちかい誇りをにおわせていた」(E72)。彼はすでに家庭の崩壊を予感し、また自身もペストに犯さ

れたことをおそらく自覚しているのだ。やがて彼は右手をランプにかざし、「注意ぶかく、それどころか陰鬱な厳しさをもって凝視するのであった」(E72)。ホーフマンスタールは、借用したゲーテの原文から、激動するヨーロッパという十九世紀初頭の時代背景を消し、その混乱のなかで楽しく語らい、勇気づけあうという枠物語の約束もはずしてしまって、この人物の凝視をいっそう孤独なものにしていた。やはり窓枠のむこうの沈黙の空間に閉ざされた、ロマーナの母親の凝視も、それとおなじく自己の属する小世界の内部崩壊をみつめているような孤独感がある。

インマーマンが愛情物語とは別に、自営農の逞しく、ときには粗暴な生活をリアルに描いたのにたいして、ホーフマンスタールの一本化された物語では、先に触れた騎士の家柄からもわかるように、すべてが繊細化されている。フィナッツァー・ホーフは、外からの闖入者と暴力に触れるまえに、すでに内部崩壊をはじめたかのような脆弱さをもっているのだ。ホーフマンスタールがここでほんの一行も農事について書かなかったことは、あらためて注目されていい。完成稿では「一七七八年初秋」という時代設定[41]が明らかにされているが、これはバイエルン継承戦争の年であり、マリア・テレジア女王崩御を二年後に控えた年でもある。当時のオーストリーの絶対専制主義化と重農主義化の急速な進行は、次のような年表からもおよその察しはつく。一七六〇年オーストリー国家会議設置、七〇年自営農制度創設、七三年ジェスイット教団を解散させる、七四年小学校を置き、教育制度の中央集権化開始、八二年都市と大学の自治権を奪う、八三年大学の講義公用語ラテン語を廃止させ、またボヘミア、ハンガリー地方でもドイツ語を強制的に使用させる、八七年検閲制度により言論統制開始、八九年貴族制度廃止。この後ただちに今度は反動化の時代に入って、九〇——九二年農奴制と賦役復活と続いていくようであ

る。このような時代背景を念頭におくと、フィナッツァー・ホーフはあまりにも静謐、繊細にすぎるように思われる。当時のケルンテン地方はいったいどういう実情であったのだろうか。

このようなことを指摘するのは、ホーフマンスタールがここで時代を描かなかったとか、そもそも小説は社会を映すべきだと言いたいためではない。むしろ逆である。多くの人の証言によれば、ホーフマンスタールは稀なほどすぐれた歴史感覚をもち、ある時代を、当時の人々の生活のこまかな細部を、たちどころに聴き手のまえに彷彿させる能力をもっていたという。『アンドレーアス』を構想しはじめた頃、ヴェニスについての文献を渉猟したこともあるようである。そういう能力と周到な用意をもっていて、なおかつ風土を獲得するということが、この繊細な詩人にとっていかに困難であったかを指摘したいのだ。この問題を、いつかあらためて後期の作品に即しながら考えてみたいと思う。その際に導きの糸となるのは、前にも一度引用したことがあるのだが、やはりカスナーの言葉であろう。いや彼ばかりでなく多くの人がおなじ意味のことを語っている、その代表としての次のような言葉である。「ホーフマンスタールの悲痛は、古きよきオーストリー、つまりこの豊かな素晴しい全一体を、ようやくひとつの現実的な、もしくは将来の可能性を秘めた中心として自覚したとき、すでにそれが解体され破壊されていたこと、すでに神話となっていたことである。」理解できるようでいて、さてその豊かな素晴しい全一体とはなにか、説明もできなければ実感も薄いもどかしさを、現在はどうすることもできない。小説『アンドレーアス』に即して言えば、フィナッツァー谷間をひとまず去るにあたって主人公が捧げる祈り、静謐な秩序をかきみだしたあと、みずからも深く傷つきながら捧げるあの祈りに、いわば置き去りにされる惨めさである。

「アンドレーアスは、かつてないほど自然にひたっている気がした。彼自身の内部から突然ほとばしり出たも

のが、こうして山岳となり、雄大に聳え立ったのかもしれぬ。稜線は純粋そのものであった。上空にただ一羽舞っている鳥に、夕日がまだ残っていた。翼をひろげて悠々と輪をかきながら、すべてを俯瞰し、まだフィナッツァー谷間も見ているのだ。あの農家、村、ロマーナの兄妹たちの墓も、その鋭い視線にとってはすぐ近くだろう。真下の山峡を見おろし、青みがかった影のなかに小鹿や迷い羊を見つけるように造作ないことだ。アンドレーアスは、いつかその鳥に乗りうつっていた。浄福感にみちて上空へ舞いあがった。無理に乗りうつったりしなくても、猛禽のたくましさと浮力が彼の心のなかへ流れこんでくるのだ。上空から一望するだけであらゆる分裂が融合され、孤独が思い違いにすぎぬことを予感した。彼はいたる所にロマーナをもっていた——しようと思えばすぐにでも彼女を自己の内部へとりこむことができた。眼前にそびえ、空にむかってそそり立つ山岳は、彼にとって兄弟であり、兄弟以上であった。山岳はその力強い山ひだのなかに優しい鹿をかくまい、冷んやりした影でおおい、青みがかった闇で追手から守っている。ロマーナも彼の内部でそっと休んでいた。優しい生き物、中心、そのまわりにひろがる楽園——それは谷をへだてて聳える山にもおとらぬ実在であった。彼は自己の内部をのぞきこんだ。ロマーナが跪いて祈っている。鹿が休息するときのように膝を折り、ほっそりした脚を重ねあわせていた。その姿勢はなんとも言いようがなかった。上空の輪がいつかかき消えていた。彼は彼女とともに祈った。そして眼をあげたとき、聳える峯が自分の祈りにほかならぬことに気付いた。言いあらわしがたい確信が彼に降りそそぐ。これは自分の生涯における最も幸福な瞬間であったのだ」(E161f.)。主人公のこの祈りは、しかし作者自身の祈りでもあったのではないだろうか。プレ・エクシステンツから社会的実存への過程でかろうじて成立した美しい均衡——それの今後の展開を願う祈りである。

## 註

S Fischer 版のホーフマンスタール全集を、文中にそれぞれ次のような略号で示した。
P＝Prosa, E＝Die Erzählungen, D＝Dramen, A＝Aufzeichnungen, GLD＝Gedichte und Lyrische Dramen.

1. Michael Hamburger, Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht. (Euphorion 55. Band 1961)
2. Hofmannsthal/R. Borchardt, Briefwechsel. S. Fischer Verlag 1954, S. 46 f.
3. ibid., S. 65
4. Immermanns Werke. Hrsg. v. Harry Maync, Meyers Klassiker-Ausgaben. Bd. 1, S. 180 f. u. S. 242 f.; Bd. 2, S. 253
5. Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal. 2. ergänzte Auflage. Bei Helmut Küpper Vormals Georg Bondi, S. 154
6. Hofmannsthal/H. v. Nostiz, Briefwechsel. S. Fischer Verlag 1965, S. 10 f.
7. a. a. O. S. 226
8. J. Wassermann, Die Kunst der Erzählung. (Die Literatur. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen, hrsg. von Georg Brandes. Bd. 8) Berlin 1904, S. 36 f.
9. Helmut A. Fiechtner (Hrsg.), Hugo von Hofmannsthal—Der Dichter im Spiegel der Freunde. Francke Verlag Bern und München 1963, S. 129 f.
10. Oskar Walzel, Das Kunstwerk. Mittel seiner Forschung. 1968 bei Quelle & Meyer, Heidelberg. S. 45 ff. (Dichtung und Weltanschauung. 1911)
11. 『表現主義の美術・音楽』(ドイツ表現主義第四巻) 一九七一年、河出書房新社、二〇頁。
12. Jürgen Haupt, Konstellationen Hugo von Hofmannsthals, mit einem Essay "Hofmannsthal und die Nachwelt" von Hans Mayer. Residenz Verlag 1970
13. 執筆時期は、Raoul Richter の死亡した一九一二年五月一四日以降、これが ≪Raoul Richter zum Gedächtnis, Privatdruck (Insel Verlag 1914)≫ に発表されるまでの間であるが、一八一二年一二月一二日に詩人が朗読したことが伝えられているので(vgl. Hofmannsthal/H. v. Nostiz, Briefwechsel, S. 185)、『アンドレーアス』執筆とほぼ同時か直後ということになる。
14. Fiechtner, a. a. O. S. 115
15. Michael Hamburger, a. a. O. S. 15 ff.
16. C. J. Burckhardt, Begegnungen. Manesse Verlag 1958, S. 115 f.

17. E. Hederer, H. v. Hofmannsthal. S. Fischer Verlag 1960, S. 271 f.
18. A. Stifter, Der beschriebene Tännling (1845). Zietiert nach ≪Gesammelten Werken in 6 Bdn, Insel Verlag, Bd 2≫
19. ホーフマンスタールが狩猟とくに鷹狩猟についてこの作品を参考にして『アンドレーアス』のその部分を書いたらしいことは、次章参照。
20. Fiechtner, a. a. O., S. 97 f.
21. Martin Stern, Hofmannsthal und Böhmen (1). Der Briefwechsel mit Jaroslav Kvapil und das Projekt der ≪Ehrenstätten Österreichs≫. Hofmannsthal-Blätter, Heft 1. Herbst 1968, S. 14 f.
22. do, Hofmannsthal und Böhmen (2). Die Rolle der Tschechen und Slowaken in Hofmannsthals Österreich-Bild der Kriegszeit und seine Prager Erfahrung im Juni 1917. Hofmannsthal-Blätter, Heft 2. Frühjahr 1969, S. 114
23. Hederer, a. a. O., S. 268
24. H. Broch, Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie. (Dichten und Erkennen, Essays Bd. I) Rhein-Verlag 1955, S. 163
25. R. Alewyn, Andreas und die "Wunderbare Freundin." 1955 (Über H. v. Hofmannsthal, 3. vermehrte Aufl. Vandenhoeck & Ruprecht 1963, S. 124 ff.)
26. Th. Wieser, Der Malteser in Hofmannsthals „Andreas". (Euphorion 51. Bd. 1957)
27. H. v. Hofmannsthal, Das erzählerische Werk. S. Fischer Verlag 1969, S. 386
28. Immermann, a. a. O., Bd. 1, S. 178 ff.
29. ibid, Bd. II, S. 66 f. u. S. 372 ff.
30. ibid, Bd. II, S. 327
31. ibid, Bd. II, S. 415
32. ibid, Bd. I, S. 186 f.
33. ibid, Bd. II, S. 253
34. Fiechtner, a. a. O., S. 47
35. ibid, S. 103
36. Karl Immermann, Werke in 5 Bdn, hrsg. v. Benno von Wiese, Athenäum Verlag 1971, Bd. I, S. 374; Hofmannsthal, E 177 f.
37. 完成稿のなかにただ一箇所 Castell Finazzer (E 156) が残されているが、これは作者が最初にいだいていたイメージが無意識に迷ったものと推定してよいのではないか。

38. Immermann, a. a. O., Bd. II, S. 413
39. Hederer, a. a. O., S. 271
40. Broch, a. a. O., S. 167
41. この時代設定はのちに一九世紀初頭へ変更されている。(Vgl. Werner Volke, H. v. Hofmannsthal, Rowohlt Verlag 1967, S. 113)