

# ホーフマンスタールの演劇への道

飛鷹節

狂人「しよせん造営や詩歌は

うつつの夢のかぎろいにすぎぬ。

うつつは巧みの及ばぬところ。

もの皆をこぞりうつつの輪舞を先導する

このお役目、お解りかな、

この一筋の道を行くあしどりは夢路よりなおも軽く……」

——『小世界劇場』

## I

フリーゴ・フォン・ホーフマンスタール（一八七四—一九二九）はその晩年に、「僕にとってもっとも重苦しかった時期は、二十六歳からの十年間だった」と述懐したと云う。<sup>註一</sup>それは創作の上から言えば、早熟な抒情詩人がほとんど詩筆を絶ち、やがて『バラの騎士』や『各人』によって劇場作家 Theaterdichter として認められるに到った一時期である。

作家の歩みをいくつかの時期に区分してみることに、大した意味はない。とりわけホーフマンスタールのような作家において、それは殆んど無意味なことかも知れない。エルンスト・ロベルト・クルティウスはホーフマンスタールの世界像形成の発条のようなものを、「積分的ファンタジー」と仮に名付け、このファンタジーの支配する彼の世界においては、素材と形式がたえずその立場を代えながら、次第に螺旋状に層積されてゆくことを指摘した。<sup>註二</sup>このような世界では、時間もまた直線的な流れという表象は帯びない。すでに『うつろいの三行詩』(一八九四)において、

すべてが滑り、流れ去るという

嘆くにさえ、余りにも恐ろしく

人の思い究めようとせぬ、この一事 (GLD, 17)

は、時間的なうつろいを意味すると同時に、空間的な移行として、人と物、現実と夢をわかつ障壁の崩壊として、詩人の肌にじかに感じとられていた。だからこのうつろいの詩は、存在の儚なさをなげく悲嘆を離れて、むしろ昂然と、現実の時空を超越した一つの魔術的な空間を告知する歌に変ってゆく。時間の直線的な流れという通俗的な表象、及びこの表象にもとづく存在の儚なさに対する嘆きは、ホーフマンスタールの余りにも鋭敏すぎる感覚と出会うことによって、強められるのではなく、かえって逆に撥無されていたと言うべきだろう。ホーフマンスタールはこの後も、例えば『バラの騎士』(一九一一)や『大世界劇場』(一九二二)において、うつろいの問題をとりあげ、登場人物に「時間の唄」をうたわせている。かつて夢みられたあの魔術的な時空は、すでに詩人

のファンタジーから遠去かっており、それと共にうつろいをなげく悲嘆は次第に痛切の度を増してくる。悲嘆の内容はそれぞれ異なる。登場人物というより、存在そのもののアレゴリー的形姿である「世界」が、リュートを奏でながら歌う時間の唄に到っては、地上の個々の存在者の根源としての彼女自身の性格からして、その悲嘆は初めから、個の領域を超えたところで成り立っているのである。彼女の退場の嘆きは、したがって存在そのものに内在するうつろいの直接の吐露にはかならない。こうして悲嘆とその克服の内容は、それぞれに異なっている。時間とうつろいを機縁として歌い出される悲嘆が、いつかその内部から転化されて、結果的には流れとしての時間表象を否定するに到る、その発想形式は『うつろいの三行詩』におけるそれと、少しも変っていないのである。存在と時間の問題をめぐるホーフマンスタールのファンタジーは、時を経てそこへ戻ってくることに、同じような発想の軌跡を描きながら、垂直的な深まりを示していると言わねばなるまい。

このような詩人のファンタジーの発展を、時間で区切ろうとすることには、だから根本的な矛盾がつきまとうに違いない。しかし一方では、晩年のホーフマンスタール自身が自己の歩みの跡を振返ったとき、一九〇〇年頃からの一時期を区切って、これを殆んど異常なまでに繰返し考察の対象としたことも事実である。先の述懐はその一つの現われにすぎない。彼はまた別のある機会に、自己の「劇場作家」<sup>註三</sup>「Theaterdichter」としての歩みを、作風の上から三期にわかつて、人に示したことがある。この回顧によると、一八九九年頃までの彼は、もっぱら抒情的・主観的な「個性」Individuumとして創作したのに対し、それからの六・七年間は、自分がウィーンの間であるという自覚が次第に強まり、この風土のもつ力に導かれて出会った「伝統的形式」と、先の「詩的主観」との相剋のなから、作品が生まれ出たというのである。それ以後は、伝統的な演劇の要請を実現することが、はつきり目標になった時期であると、ホーフマンスタールは書いている。

自分が住まう風土、土壤そのものに深くしみついていような、長い文化の伝統に従おうとしながら、「しかし同時に、自分の詩的主観を主張せずには居られなかった」という必然性。伝統のなかに簡単に身を潜めようとせぬ、詩人の個性の頑固さ、依怙地さ。それが、先の述懐にもらされたあの「重苦しさ」、困難を生ぜしめた、何より大きい原因であったに違いない。そしてこの「重苦しさ」というのは、当然のことながら、すでに伝統のなかに深く自己を埋没してゆくことに、自己の役割を見出し、そこにかえて深い個の意義を認めようとする、晩年のホーフマンスタールの苦悩とは、異った性質のものだと言わねばなるまい。

第一次大戦、そして祖国オーストリアの崩壊という激動のなかで懊悩しつづけた、人間ホーフマンスタールの痛々しさは、彼に身近かに接した人たちの、ひとしく追想するところである。自己の属している世界が根柢から瓦解しそうな気配を見せているなかで、ホーフマンスタールは現実の事態を、あくまで重々しく自分のうえに引受けようとしたらしい。このことは、その頃からの彼の散文がほとんどすべて、ドイツ・オーストリアは果して再生し得るかという、根本的な問のうえに展開されているという一事にも現われている。そしてこの危機のなかで、西欧の再生を、伝統という問題を通して見つめようとする彼が、最後にはカルデロンを通して、ちょうど『キリスト界あるいはヨーロッパ』（一七九九）について論じたノヴァーリスと同じく、正統の問題に直面せざるを得なかった事も、偶然ではあるまい。『小世界劇場』（一八九七）に神秘主義的な世界像を注ぎこんだ頃から、生涯非宗教的であり続けてきたホーフマンスタールは、『各人』や『大世界劇場』を翻案しても決して宗教詩人であろうとはしないが、その彼がここではじめて真に正統の問題を直視しようとしていることは、西欧の危機を自らのうえに引受けようとする真摯さの一つの現われだと思うのである。現代という時代のなかに、一つの世界劇場を設立することを希求するこの劇場作家にとっては、喜劇を書くという行為すらも、祖国崩壊の事実および

ノヴァーリスの名前と、本質的に結ばれざるを得なかったらしい。先の述懐を聞いたブルクハルトは、詩人の次のような言葉も伝えている。「△敗戦ののち、人は喜劇 *Insgegend*」を書かねばならぬ」という、ノヴァーリスの言葉を御存知ですか。喜劇はすべての文学形式のなかで、もっとも厄介な形式です。それは一切のものを、完全な均衡状態において語るのです。重苦しい、不気味きわまるものをすら、集中された高いエネルギーの均衡状態において語り、常にたわむれの軽やかさを印象せしめるのです。」<sup>註四</sup>

このような晩年の深い懊悩のなかで、なお且つ、ホーフマンスタールが「もっとも重苦しかった時期」として回想しているのが、抒情詩人であることをやめてからの一時期なのである。この事實は、大戦中に書き始められ、最晩年にいたるまで断続して試みられた、自己解釈のための覚え書『アド・メ・イプスム』においても認められると、言ってよいかも知れない。例えば一九二三年の夏に、新たな構想を得たらしいホーフマンスタールは、その一章の予定として、次のようなメモを書きつけている。「詩人の天職の選択について。一人の人間が森のなかに坐って、二十一篇の詩を書く。彼はまた幾人かの人物を色あざやかに描き、恵み深い瞬間がこれらの人物を受納してくれる。こうして彼の運命は決った。だが彼はこの時ようやく、一つの峻い道の発端に立ったにすぎないのだ。」<sup>註五</sup> 詩人にとって自明な、無自覚的な存在として与えられていたところの、神秘の森に抱かれた状態「プレエクシッテンツ」から、自覚的な社会的存在「エクシッテンツ」への移行——晩年のホーフマンスタールが自らの歩みを振り返ったとき、もっとも不可思議な問題として省察を強いられたのは、この移行である。この移行の幾通りもの筋道、その交錯あるいは遡行の究明の試みが、『アド・メ・イプスム』にほかならない。あらかじめ「運命」として与えられた「詩人の天職」*Dichterberuf*を、あらためて自覚的に選択するというこの発想は、マックス・ウェーバーのいう意味での、予定説に基づくプロテスタンティズムの召命観念と、どこか似

通った一面をもっている。西欧の危機の真只中であって、その存続問題を凝視することと、自己省察、それもずっと若い頃の自己の歩みについての「自己解釈」のメモを、ひそかに書き綴るということ——この二つの凡そかけ離れた行為は、ホーフマンスタールの心の底のどこかで、深く結ばれていたに違いない。日々のつとめの蔭にかくれた、プライベートなこの自己省察は、昼間の現世的な活動と同じく、自らの召命性を実証するために欠かすことのできぬ、夜の祈りと反省にも似た実践であったと言えるかも知れない。

「僕は自分について、自分の仕事について、直接に語る。なぜなら直接性こそ芸術家のエレメントであり、またそのような仕方で自分に思い到ることを強いられることによって、人はあらたな生命の息吹を与えられるからである。自分自身の秘密に近づけるからである。」(A. 201) これは晩年の日記(日付不詳)のなかで、『大世界劇場』翻案についてのメモの後に、さり気なく付けられた自己弁明である。この言葉は、『アド・メ・イブスム』を書き続ける彼の態度、その異常なまでの執心振りを、もっともよく説明すると言ってよいであろう。彼がそこで省察しようとしたのは、またこれを省察している主体は、己れの放恣な個性のみを喧伝するような、芸術家の自我ではなかった。彼がそこで「直接に」語ろうとしたのは、個性が伝統のなかへ、社会全体のなかへ埋没してゆく、自己の不可思議さであった。だから彼は上の言葉に続けて、「創造の主体はつねに、風土、時代精神および民族精神の複合体である」とさえ言うのである。

ウィーンの土壌のもつ力に導かれて出会うことになったという「伝統的形式」が、具体的には何を意味していたかを、ホーフマンスタールが「直接に」語り出しているのは、やはり最晩年になってからである。『公衆の前での演劇』(一九一一)や『各人の古い演劇』(一九一二)などでは、未だ必ずしも明瞭でなかった演劇の伝統の内容は、『ザルツブルク大世界劇場のこと』(一九二五)と題する簡潔な文章のなかに、最も具体的に、そして鮮

やかに描かれている。ホーフマンスタイルがここで説こうとしたのは、「十八世紀に、主としてレッシングの力強い、しかし一面的な努力によって成立した、教養人の劇場」とは異なる、もう一つの演劇の伝統が、ニュールンベルクからバイエルン地方、東はハンガリーの国境近くまで、オーストリアを含めてひろく南独地方一帯の民衆のなかに、脈々と息づいているという事だった。「教養ドラマ」das gelehrte Drama と峻別されねばならぬこの民衆劇の伝統を、彼は端的に「演劇的なもの」das Theatralische と呼ぶ。それは中世末から一七〇〇年頃にかけて、ハンス・ザックスとヤーコプ・アイラーを頂点として形成された伝統であって、単に民衆劇・神秘劇・人形劇などの舞台上においてだけでなく、民謡や格言、さらには民芸品などをも通して、「民衆の発想法」そのもののなかに息づいていると云うのである。だからこの「民衆の趣味のなかに秘められた本能」は、それは「異質な領域」である近代のドラマティストの作品のなかにも、民衆の姿として絶えずよみがえる力をもっている。『群盗』と巡回人形劇『バイエルンのヒアスル』や『グラスル』とのモティーフのつながり、『ブレンシュタイン』の占星術、そしてとりわけ周知の『ファウスト』など。そればかりではない。ホーフマンスタイルは、ウィーンのオペレッタや、道化の舞台姿にすら、この「演劇的なもの」の名残りを見ようとしている。このような民衆の演劇的本能について語る彼の言葉は、まるであのノヴァーリスの言葉を、「敗戦のうちに、人は喜びの演劇 Lustspiel について書かねばならぬ」と読みかえてもするかのよう、愛情に溢れ、軽やかである。

ナチスの檣頭によって、西欧の危機が一段と深まったとき、この「演劇的なもの」を目指すホーフマンスタイルの仕事の意義を、いち早く見抜いたのはクルティウスである。<sup>注六</sup>彼は「ドラマ」と「演劇的なもの」というホーフマンスタイルの概念をそのまま借りながら、それに若干新しい意味を与えている。つまり、人間中心の世界観にもとづいて、「性格」すなわち「運命」であると解し、結局のところ個人の心理をあげつらう事に終始し

ている、近代フランス及びドイツの「ドラマ」に対して、中世キリスト教的な愛の世界像にもとづく、別種の「演劇」の伝統が、スペインとオーストリアの民衆のあいだに永く温存されてきたこと、そしてホーフマンスタールが掘起そうとした伝統は、後者であると云うのである。彼は、近代西欧における「性格劇」一辺倒の風潮が、人間中心思想の一つの不遜な現われにほかならぬこと、そしてその不遜さは、マドリッド・ウィーン枢軸が、十七世紀半ばにいたるまで、西洋全体の政治・文化上のヘゲモニーを握っていた事実すら、ともすれば忘れられがちであるという、昨今の事態にも現われていることを指摘する。ホーフマンスタールがカルデロンの作品や『各人』を翻案することによって、中世キリスト教的な世界像を復活させ、また『セミラーミス』断片においては、中近東さらには極東の思想（老子）を作品の中心に据えようとした事——クルティウスはこの一見きわめて保守的な詩人の行為のなかに、現代西欧の不遜さにたいする批判を、いたずらに尖鋭的である批評よりも、はるかに根本的な現代批判を、認めようとしたのだった。

ところでホーフマンスタールがわれわれに對して、現代西欧の本質を垣間見させてくれるのは、彼が西欧とは異質な文化圏に属していたためではない。彼はオーストリア人であると同時に、やはりドイツの作家であった。彼が大戦中にプロイセン対オーストリアという形式で思索し続けたオーストリア問題が、言葉の表層にはじめて定着するのは、『帰郷者の手紙』（一九〇七）あたりからのようであるが、そこでこの架空の商社員の父が語りきかせたところの、「私どもはオーストリア人だ。しかしドイツ人でもある。そして土地はその上に住まう人間のものなのだから、ここもやはりドイツなのだ。」(PII, 294) という言葉は、単に息子の商社員の意識のなかに生き続けて、ドイツの現状に幻滅を感じさせるばかりでなく、晩年のホーフマンスタールの意識のなかにもそのまま生きていると思うのである。彼の世界像のなかに、近代西欧というエレメントが本質的に巢喰っていて、内部

から脅かしていたという事情は、彼が古い伝統のなかへ自らをゆだねた後にも、少しも変わっていないと言わねばなるまい。クルティウスが鋭く批判していたところの、「性格」すなわち「運命」と解するような近代ドラマの心理主義は、ホーフマンスタールの内部にも深く巢喰っている。ただ彼はそれをあくまで自己の一つのエレメントにとどめていただけである。

古い演劇の伝統のなかへ個を埋没させた、晩年のホーフマンスタールの作品のなかに、消し難い痕跡をとどめている近代西欧人の苦悩は、例えば『大世界劇場』のような翻案において、かえって明瞭に看取される。クルティウスが、ダンテを除けばただ一人のキリスト教的「世界詩人」Waldemarだ、とまで言ったカルデロンの「大世界劇場」は、ホーフマンスタールの個性をくぐり抜けることによって、どこかに近代プロテスタンティズム的な性格を帯び、またこの性格が出てくる過程において、現代の危機そのものを反映している。(メツェラーは、晩年のホーフマンスタールの神秘主義のなかへ、中世の神秘主義における「放下」*geläzenheit*の觀念とは相納れない、意志の要素が現われていることを指摘した。)<sup>註七</sup>

この間の事情をわれわれに、活きいきとした姿によって具体的に直観させてくれるのは、そこに登場するアレゴリーの人物「乞食」である。本来ザルツブルク祝典劇の出し物の一つとして、カトリック寺院の広場にしつらえられた野外舞台で演じられる<sup>註八</sup>苦のこの劇では、敗戦後のザルツブルクにおいて現に進行しつつある祝典劇上演のさまが、そのまま劇中にアレゴリー化される。つまり「マイスター」の宮殿の前に「世界」がしつらえた舞台上で、人類の生の営みを示す劇がとりおこなわれるのである。それは丁度ファウストの行為が、主とメフィストの約束の上に成立することに似ている。<sup>註九</sup>「乞食」はこの劇中劇に登場する六人の人物の一人であって、人類の貧困と災難を、直接そのままにアレゴリーとして演じなければならない。しかしこの「乞食」はもともと、近代性

格劇の登場人物のように個性をもった一個の人格ではなくて、「マイスター」によって割りふられる、かりそめの、しかし「この上なく重苦しい一つの役」*die eine überschwere Rolle* (DIII, 309)である。そしてこれを演じるのは、灰色の僧衣のようなものを身にまとい、仮面のように無表情な顔をして、舞台わきに控えている「肉体をそなえぬ魂たち」(DIII, 264)の一つにすぎない。つまり生誕以前の人間の魂である。

しかしこのアレゴリー劇の進行は、役の割りふりの段階ではやくも、この古い伝統とは異質な、近代ドラマの要素を帯びはじめる。「乞食」の役に選ばれた魂が、役柄を記した羊皮紙の巻物 *Rolle* を見るなり、駄々をこねはじめるからである。まだ世界舞台の上へ生まれていない、無色透明な魂が、自己の性格と好みを主張するといふ矛盾を犯すことによって、これから展開される筈の世界劇のハンドリングが、性格劇のそれにならざるを得ぬ必然性が、予め示されるのである。

この心理主義はしかしながら、舞台上の俳優たちのみによって生じるのではない。役の割りふりの悶着に対して、「この俳優は何を望んでいるのだ、何が不服なのだ。厄介な連中だわ。」*Was will der Schauspieler? worüber beschwert er sich? Das sind schwierige Leute!* (DIII, 267) となじる「おせっかい」といふ人物は、この劇中劇の成立をはかる人たちが信奉する世界秩序の一端になっているが、他方ではこの非難の言葉によって、現代ザルツブルクの観客大衆のこころを代弁するという役割も果すことになる。劇中劇という二重の舞台構造は、このあたりから殆んど一元化され、現実の観客大衆は、仮空の「世界劇場」の観客へと動員される。つまりあの「乞食」役に不服な魂や「おせっかい」と同じ次元に立ち、その仲間となるのである。「この上なく重苦しい役」に不満なあの魂は、そのまま現代大衆の『各人』の心である。独立した舞台の上から一方的に見せるドラマではなく、観客席のあいだで、その中から創りあげられる演劇形式について、ホーフマンスタールはすでに

『大衆の前での演劇』のなかで語っていた。だからこの場合、舞台上の世界劇がドラマ化せざるを得ぬ必然性を、彼は現代という時代そのものが形成している「世界劇場」のうちに認めているのだと言ってよいだろう。

舞台にのぼった「乞食」が自らに与えた性格、つまり運命は、あしかけ九年前から——この劇の初演の年から逆算すると、第一次大戦勃発の年から——寝る臥床もなく、国境を越えてきた犬たちに妻を焼き殺され、次々に餓死した四人の子をみずからの手で埋葬した、戦争犠牲者のそれである。この「乞食」が世界舞台で演じる演技を、ここで逐一辿るのはよしたいが、性格と運命が分ちがたく結ばれた——憤怒のあまり劇の進行、自己の演技性を忘れて、他の幸福な人たちに向って斧を振りあげた彼は、そのことで「天使」から注意を受ける(DIII, 307)——この人物は、われわれ現代人にとって理解しにくいタイプではない。ホーフマンスタールは、先に言及した晩年の日記で、次のように述べている。「新しい点は乞食という人物である。受動的な乞食にかわる、能動的な乞食。これは現代を象徴する人物であり、混沌の脅威である。『The Hairy Ape』はこの点で未だオブティミスティックな答ではない。僕の答はベシミスティックではなく、宗教的である。乞食が斧を振りあげたとき、愛が彼を震憾させる。急激な回心。サウル・パウロをドラマにして舞台にのせることは不可能である。それをなし得るのは、おそらく神秘劇だけだろう。(表現主義——愛のない回心と言うべきか。)」(A, 202)

回心のうち、「私は神の御許に、あらゆる物の中央に居る」(DIII, 313)という自覚を抱いて、木樵として植林の行為に赴いた「乞食」は、世界舞台の幕がとじられようとする時、もっとも軽やかな足どりで退場してゆく。彼はいまや退場にあたって絶望しきっている「金持」にこう呼びかける。

さあお起ちなさい、そしてもう一度

驚のように眼をかがやかせ、

強くはばたいて、あんたの運命の上を

飛びこえるのです。(DIII, 332)

拙論のモットーとしてかかけたのは、これより二十五年前に書かれた『小世界劇場』の「狂人」のセリフである。「もの皆をこぞり、うつつの輪舞を先導することお役目、お解りかな、この一筋の道を行くあしどりは夢路よりなおも軽く……」(AW I, 86) この軽快さは、更に二年ばかり前、若き抒情詩人が夢みた『大魔術の夢』(一八九五)の軽快さを、完成したものと言える。真珠の輪よりも威厳にみち、朝もやに包まれた海のように大胆きわまる、その夢のなかでは、大地の重力さえ魔術師には及ばぬとされていた。かたわらの崖のうえに、ひらりと跳び移った魔術師は――

彼は夢に包まれて、あらゆる人の命運を

自分の手足のように近々と感じとった。

遠近、大小はもはや彼になかった。

はるか眼下に、大地は冷えしずまり

深みより闇は立ちのぼり

夜風は梢のなから仄かなぬくもりをかき立てていた。

彼はあらゆる生の大いなる進行を

享受するのだった——ついには酔いしれて

獅子のごとく絶壁を跳びこえんばかり…… (GLD, 21)

往年のこうした軽やかさを振返って、ホーフマンスタールは『アド・メ・イプスム』の中に、次のようなメモを書きつけている。「狂人は到達された完全性の一形式である。」(A, 223) あるいはまた「もっとも純粋な状態、それは狂人である。他の△幸わせな人々△は、その不完全な反映にすぎぬ。」(同上) しかしその一方で彼は「『大魔術の夢』や『深い泉』によって象徴」される状態を、存在ではなく生起として、行為の果てに来るものとして解釈し直さざるを得ない。「より高い生は、夢や超越としてではなく、正しい運命成就として、生起するものでなければならぬ。」(同上) これらはいずれも、メーヘルン『影のない女』を書いていた頃の覚書であるらしいが、往年の自己を解釈しようとする際にあらわれる、この深淵のような分裂に、われわれはホーフマンスタールの晩年の苦悩の大きさを、もはや抒情詩人でもドラマティストでもなくて、ただ劇場詩人であろうとする彼の懊悩の深さを、まさまざと認めることができよう。晩年の彼の苦悩は、閉ざされた近代的自我の苦悶の深淵に、徒らにとどまろうとはしないところから生じてくるらしい。『影のない女』の自己放棄や、「乞食」の行為を通して、自我の深淵から抜け出てゆくことを希求する彼の姿には、ふたたび往年の軽やかさが戻ってくると言わねばなるまい。プレエクシッテンツの状態の軽やかさは、また次のようにも歌われていた。

ただよう如く重みをもたぬ

生の深淵と庭園が

彼をそつと支えている。『生の歌』一八九六

往時のホーフマンスタールは、全存在の輪舞を先導するつとめを、「狂人」に託することができたが、この人物は西欧の現実のなかへ登場するとき、悲惨な不幸を背負った「乞食」たらざるを得ない。この現実の重苦しさから、世界像の全体性を救いとするためには、乞食の急激な回心が必要であり、またかつての「もつとも純粋な状態」を自らプレエクシステンツと名付けて、そこからの離脱を丹念に検討してみる必要があった。そしてこの場合ホーフマンスタールにとって問題は「乞食」の回心ではなく、「あらゆる物の中央に居る」という自覚の再獲得であったのだと言えよう。<sup>註十</sup>「僕の答は宗教的である。」という彼の言葉にも拘らず、われわれが彼を宗教詩人と呼べぬ根本の理由は、おそらくそこにある。この詩人にとって最も重要なことは、世界像の全体性という事であつたらしい。そしてわれわれが彼を理解するのに困難を覚える最大の理由は、彼がそれを生得のものとして維持し続けたことだろう。「彼の世界はかたち Gestalt において、予めすでに決っていた。彼はかたちをもって生れてきたのだ。」<sup>註十一</sup>親友ヤーコプ・ブッサーマンは、このウィーンという街で「洗練され尽した個性」を、そんな言葉で羨望していた。

## II

以上おおよそ、晩年のホーフマンスタールが振返って、「最も重苦しい時期」と呼んだ期間が、詩人自身によ

ってどのように位置づけられているか、また「重苦しい」という言葉自体が如何なる意味をもっていたかについて、述べてきたつもりである。おそらく晩年のホーフマンスタールの懊悩のなから直接吐露されたに違いないこの言葉は、その一応の意味のうらに、それを逆に否定するものを含んでいたと言える。重苦しさという表面の意味、というより懊悩の生々しさそのものを直接に主張しながら、一方では軽やかさを予想するのがこの言葉である。ホーフマンスタールが喜劇という「文学のなかでもっとも厄介な形式」について述べた言葉、「重苦しい、不気味きわまるものをすら、集中された高いエネルギーの均衡状態において語り、常にたわむれの軽やかさを印象せしめねばならぬ」——これはそのまま彼の個々の語彙についても妥当すると言えよう。このような言葉のあり方は、世界像の全体性を救いとることをめざして、近代ドラマの世界を超えしようとする、彼の厄介な立場そのものから出ている。

エミール・シュタイガーは、喜劇『厄介な男』（一九二〇）における社会と言葉の問題について次のように述べている。「どんな認識でも、日常茶飯に生じ得る出来事でないことは明らかである。それは一方で望まれつつ、むしろ回避されるというふしがある。会話は徒らに空転するばかりで、そのなかに人間が没してゆく。ところでこの間の事情を明らかにしようとする詩人は、絶えず重音奏法 *Doppelgriff spielen* をしなければならない。真実は、まさしくそれを隠そうとする努力によって、はじめて透けてくるのだ。もちろんそれは、繊細きわまるイローのみのなし得ることである。」<sup>註十二</sup> このような詩人の言葉のあり方は、言葉の問題をめぐる散文、『チャンドス卿の書簡』や『帰郷者の手紙』が、他ならぬ虚構性という仮面をまとうて書かれたこの時期に、すでに萌芽として出ていたに違いない。われわれは、あの「重苦しい」という言葉を、ただ一方的に近代ドラマの世界の言葉として、悲劇的に解釈することをつつしまなければならない。その時はじめて、あの時期に「虚構の対話と書

簡」が集中的に書かれざるを得なかった必然性も、よく理解できるように思うのである。「僕は詩人だ、イメージによって体験するから。」(A, 107)と、天真爛漫に言っているのけることができた、ブレエクシテンツの全体性が崩壊したとき、半ばその想起に支えられ、半ばは近代ドラマの世界を超えようとする意志に導かれて、無理強いに奏でられた重音楽法が、あの虚構の仮面をまとった散文であり、また『エレクトラ』(一九〇三)、『救われたヴェース』(一九〇四)、『エディプスとスフィンクス』(一九〇六)等の翻案であつたに違いない。

ブレエクシテンツの全体性が崩れていったとき、その後、世界の全体性を欠いた個々の領域、近代自我の深淵のドラマが、容赦なくひろがってゆくことを、ホーフマンスタールがはじめて書きとめたのは、『六七二夜のメールヘン』(一八九五)においてであらう。リヒャルト・アレヴィンは一八九四——九五年の軍隊生活の体験が、ホーフマンスタールの初期の短篇小説に「人生の陰鬱な荒廃と醜惡さ」、そして無意味な死という、共通の主題を与えていることを指摘しているが、主題ばかりでなく、言葉そのものが体験の重みを帯びはじめるのは、この作品あたりからであるように思われる。<sup>註十三</sup>

ホーフマンスタールの抒情詩の言葉は、しばしば俯瞰的な視点から語り出そうとしており、不思議に切実な響きを帯びない。例えば『体験』(一八九二)のように、洋上を航海する人が、ふるさとの街にたたずんで泣く子供の頃の自分を岸辺に認め、郷愁を覚えるという、自我の分裂にも似た「奇異な」体験を歌う場合にすら、この事は変わらず、その詩は、紺碧の海原をすべるように走ってゆく、黄色い、巨大な帆をかかげた帆船のイメージによって閉じられている。狂人や魔術師の軽やかさは、たんに素材として歌われているだけでなく、言葉そのものの不思議な軽さ、不気味なまでに人の気配を感じさせぬ軽やかさであつたと言えよう。

今ここで、体験の重苦しさに充ちたこの小説の筋の運びを、またそこに描かれた生の脅威や無意味な死を、問

題にしようとは思わない。私が注目したいのは、或る節でとっている小説の語り手の態度である。主人公の富裕な商家の息子は、別荘の隠棲生活のなかで、四人の召使と次第に微妙なつながりを結ぶようになる。殆んど物を言わぬ彼らが、いつも何処から彼を見つめているような感じに襲われる。ホーフマンスタイルはそれをこう書いている。

「しかしその場合彼は、うな垂れて歩き回ったり、撫子のそばにかがみ込んで、鞆皮でゆわえてやったり、枝の下をくぐったりしている自分を、彼らが直接見つめていると思ったわけではない。そうではなくて、自分の生の全部を、最も奥深い本質を、自分の不思議な人間としての不完全さ *seine geheimnisvolle menschliche Unzulänglichkeit* を、彼らは見透かしているのだ、という気がしたのだ。

彼はおそろしい胸苦しさにも襲われ、のびきならぬ生に対する不安に、死ぬような思いをした。自分が絶えず観察されているという事より、何の益もない、徒勞な仕方で自己自身について考えることを強いられているという事の方が、おそろしかった。庭は彼らから逃れるには、小さすぎた。しかし彼らのすぐ傍へやってくると、不安はすっかり消えて、つい先程までのことを殆んど忘れてしまふのだった。近くに居ると、彼らのことを少しも気にせず、静かに彼らの挙動を眺めていることができる。彼らの挙動はたいへん親しいものとなり、彼らの生が絶えず共感している、いわば肉体的に共感しているという事を、そのなから汲みとれるのだった。」(AW, II, 12)

小説はこのあと第二部に入って、謎めいた生におびきよせられ、死に向って急ぐ青年の足どりを、少しの淀みもなく、冷やかな筆致で叙してゆく。またこれまでのところは、主人公の性格、その神秘的な物の考え方、あるいは四人の召使それぞれの人となりを、ゆったりと述べてきている。上に引用した部分は、だからこの小説の

頂点をなしていると言ってもよいだろう。この箇所は不思議な魅力に満ちている。今それを的確に説明することは私には出来ないが、アレヴィンが用いた「配列」Konfiguration という概念によって、この魅力に僅かでも近づき得るのかも知れない。

アレヴィンは、ホーフマンスタールが小説『アンドレアス』に著手した一九〇七年頃から、彼の作品の人物配置が、三人の人物の分裂抗争ではなく、四人の人物相互間の結合融和をとらえようとする方向へ、一二の例外を除いて移行してしまつたこと、そしてこの「魔術的四辺形」は、たんに創作の技法上の問題ではなく、彼の世界像そのものとかかわることを指摘している。「ポエジーの本来は、結合の魔術性にある」と言うホーフマンスタールの文学観は、「地上の一切のものが結ばれるという永遠の神秘」に基づく世界像と、深く結ばれているといふのである。<sup>註十四</sup>

ホーフマンスタールにとっては「精神分析ではなく、配列が問題だつたのだ」というアレヴィンの言葉は、あのメールヘンの一節に、すでにそのままあてはまるであらう。この箇所にいたるまでの商家の息子は、彼自身の世界を構築して、その中心に住もう、文字通りの主人公であつた。その審美的な思念のなかでは、死すら、彼に隷従する奴隷にすぎない。「▲新築なるとき、死神いたる。▼そんなことわざを口ずさむとき、彼の眼には、新築の邸宅、というより宮殿の、翼をつけた獅子の台座に支えられた橋を、死神がゆっくり渡ってくるさまが、ありありと映っていた。宮殿には、死神が連んでくる、すばらしい生の獲物が充滿していた。」(AW II, 8)しかし召使いの一人である老僕を中傷する手紙の主を、突きとめようと思ひたつた頃から、主人としての彼の位置は動揺しはじめる。彼は謎めいた生に対する従者となる。そして自己の死へ向つて急ぐ彼は、もはや一ケの操り人形にすぎない。従つてあの箇所でのコンフィグラティオンは、彼と召使いたちとの本質的には一対一の対立から、

逆の主従関係を含む、四者の重層的な配列へ変質しているのである。

この一節には、心理を叙しながらその深淵に溺れない、不思議な健康さがある。おそらくこの語り口は、その直前にある「*seine geheimnisvolle menschliche Unzulänglichkeit*」という言葉に、もっとも端的に表われていると考えてよいに違いない。それは上に訳したような意味と同時に、通常の理性をもった「人間としては到り得ぬ、彼の不可思議さ」を意味しているものでなければなるまい。そうでなければ、続く一節のコンフィグラツィオンの微妙な揺れが、いわば世界像の座標軸そのものの動揺が、なんの事か理解できなくなる。

「青春——その根本感情は、いつも何かにおびえているような誇りだ。老年の世界所有と深い智慧。」(A, 220) これは一九一六年の『アド・メ・イプスム』中の言葉である。主客の対立が「うつろい」のなかで崩れ去って、「人と物と夢が一つである」ような、通常の人の到り得ぬブレクシステンツの誇りと、それが人目には人間的な到らなさと呼べる口惜しさ——このアンビヴァレンツを「*Unzulänglichkeit*」という一語が同時に表現しているに違いない。しかもそれは決して心理主義に堕ちていないと言うべきだろう。この一節の語り手には先ず言葉があつて、微妙な、厄介な事態につきまとう心理のひだは、言葉の多義性のなかへ吸収されてしまう。先ず最初にあるのは、そういう言葉の存在の確かさである。

ホーフマンスタールは深層心理学に大きな関心を寄せていたらしい。その広範な読書のあとが、残された蔵書にうかがえることを、ミヒャエル・ハンブルガーは報告し、また詩人が抒情詩を書くのをやめたことも、この観点から一度検討してみる必要があることを示唆している。<sup>註十六</sup>しかしわれわれが常に忘れてならないのは、ホーフマンスタールの文学にとって精神分析は問題ではなかったのだという、アレヴィンの指摘であろう。『詩についての対話』(一九〇四)のなかでホーフマンスタールは、自己の内部へ降りてゆくような自己省察の方法を斥け、

「自己」Selbst という言葉は、われわれの魂が「とめどもなくたぎり流れる存在の瀑布のうえに、実体のない虹のように懸っている」という事情を示すための「比喩」にすぎないのだと言っているが (Plt. 82c)、「うつろい」の感覚から出発した彼にとって、自我などというものは終始うろつくさい代物にすぎなかったに違いない。彼が生涯追求めたのは、自我に先立つ全体性であったとも言える。

プレエクシステンツからエクシステンツへの移行という、晩年の彼自身が提起した図式の厄介さも、ここから生じている。リヒャルト・エクスマーは、リルケの世界内面空間にしばしば言及しながら、『生の歌』(一八九六)について、従ってまたプレエクシステンツについての精緻な文献学的解釈を示したが、<sup>註十七</sup>むしろわれわれにとって理解しにくいのは、若きホーフマンスタールのそういう神秘思想よりも、エクシステンツという概念の方であるかも知れない。なぜならそれは、プレエクシステンツの全体性が崩壊した後に、なおも、個我の存在に先立つ全体性を前提しており、この点では両者は決して真に対立しあつた概念ではないからである。

『チャンドス卿の手紙』と『帰郷者の手紙』を書いたホーフマンスタールを、現代ドイツ文学の先駆者とみなすことは、昨今の通説なのかも知れない。<sup>註十八</sup>しかしその場合われわれは「世界喪失」とか「詩人の沈黙」などという、むしろわれわれの側で立てた概念に酔い、それに甘えてはなるまい。ほかならぬ詩人の沈黙について語るチャンドス卿の言葉、その「語調」<sup>註十九</sup>に、われわれは先のメーラーの場合とほとんど同様の事を見出すことができる。ことにチャンドス卿が彼の「自己の鏡像」と呼ぶクラッスス像は、商家の息子の延長線上にあつて、それを超えていると言える。ホーフマンスタールはブルタークが殆んど触れなかった「雄弁家」としてのクラッススの一面に光をあて、チャンドスにこう書かせている。「きわめて高尚な事のみを協議し、世界を統治する元老院で、その滑稽さ、そのたわけ振りがかくも人目についたこの人物について想いをめぐらすよう、或る名状しがた

い物が小生に強いるのです。しかも、その想いたるや、もしそれを言葉に表現しようとしたならば、その瞬間に、小生自身にもおおよそ馬鹿気たこととしか思われぬような、奇妙な仕方です。起ってまいります。」(PII, 19) チャンドスの沈黙は、もはや生半可な言葉では届き得ぬ、この「或る名状しがたい物」への誠実さによって生じていると、ホーフマンスタールは主張しているのだと断定して差支えあるまい。もはや単に言葉で「私と全世界とを貫きただよう調和」(PII, 17) と名付けがたいような調和への本能的な志向は、チャンドスという仮面の裏に秘められて、いたわり守られたと言える。「チャンドス卿の書簡——あれは神秘思想をもたぬ神秘主義者だ。」(A, 215) という『アド・メ・イブスム』の言葉も、やはりその辺のところを指しているに違いない。

彼の親友ルドルフ・ボルヒャルトがいち早く「劇場への道」と名付けた<sup>註二十</sup>、中期のホーフマンスタールの歩みは凡そ以上の様なところからはじまっていた。ところで「大衆の前での演劇」に至る一つの課程として、「読者」の育成という問題が生じているようであり、その意味で詩人自身が読者あるいは批評家の仮面をつけた「虚構の対話」が、興味深い問題をわれわれに与えてくれるように思われる。以下それを手がかりにしながら、彼の演劇への道について考えてみたい。(つづく)

#### 註

S. Fischer 版の全集および選集を、文中にそれぞれ次の様な略号で示した。

D=Dramen, P=Prosa, A=Aufzeichnungen, GLD=Gedichte und Lyrische Dramen, AW=Ausgewählte Werke in 2 Bdn.

1. Hugo von Hofmannsthal—Der Dichter im Spiegel der Freunde. (Hrsg. v. Helmut A. Fiechne) Franke Verlag, 1963, S. 149.

2. E. R. Curtius: Kritische Essays zur europäischen Literatur. A. Francke Verlag. Dritte Aufl. 1963, S. 138.

