

牧人の笑い

——ホフマンスタール『白い扇』を巡って(一)——

大 野 真

I

一八九七年(明治三十年)八月、当時二十三歳のホフマンスタールは、フッシュから北イタリア、ロンヴァルディア地方のヴァレーゼ湖まで、自転車による旅行を企てた。すでに学位論文『ブレイヤード派詩人たちの語法』(Über den Sprachgebrauch bei den Dichtern der Plejade)を大学に提出した後のことである。

この夏の旅のさなか、思いもかけぬ創作欲の嵐が、ほとんど爆発的に彼を襲う。それまでの停滞がうそのように新しいイメージの波が陸續と押し寄せ、休む間もなく詩人にペンを執らせ続けた。⁽¹⁾その結果、『小世界劇場』(Das kleine Welttheater)、『窓の女』(Die Frau im Fenster)、『白扇』(Der Weiße Fächer)、『ソバイーデの結婚』(Die Hochzeit der Sobiede)、『そして『皇帝と魔女』(Der Kaiser und die Hexe)といったホフマンスタール初期韻文劇の数篇が、同じ年のうちに次々と世に送り出されることとなる。それにしても、いかに早熟の天才詩人とは言え、自転車旅行をきっかけに創作力を取り戻すというのは、やはり二十三歳という若さを感じさせて、微笑ましいと言えは微笑ましい。

さて『白い扇』。ホフマンスタールの初期韻文劇と言えは、右に挙げた一八九七年の作品群の他には、『昨日』(Gestern, 1891)、『ティ

ツィアンの死』(Der Tod des Tizian, 1892)、『痴人と死』(Der Tor und der Tod, 1893)、『恋の冒険者と歌姫』(Der Abenteuerer und die Sängerin, 1898)、『フールンの鉱山』(Das Bergwerk zu Falun, 1899)等がただちに数え挙げられるが、これらの中で最も人口に膾炙した作品と言えは、やはりまず『痴人と死』、続いて『皇帝と魔女』、さらに『ティツィアンの死』といった所であろうか。作品としての完成度の度合いに、ほぼ正確に比例した順位とこれは考えてよい。

そうした中であって『白い扇』という作品は、一般に読まれることも演じられることも論じられることも、恐らくは最も少ないものの一つであると言ってしまうが、あるまい。作品から立ち昇る、触れなば絶えんといった淡い吐息めいた風情が、この一篇の存在感そのものをいささか希薄なものにしていることは確かだし、第一、舞台で演じようにも『皇帝と魔女』のような明確な対立の図式が一向に見えて来ない。幼なじみでやもめ同士という、よく似た影のような青年男女が、偶然墓地で再会して何がしか言葉のやりとりを交わした後に、再びゆるゆるとすれちがうという、言ってみればそれだけの話である。一般にドラマを成立させる要素と考えられているものは、ここには、ない。

しかしながら、作品のたたずまいのそうした八気疎さ、そのもの

が、実の所『白い扇』一篇を他から際立たせ、白磁の古壺にも似た穏やかな発光現象をそこに生じさせている、と言えは牽強に過ぎようか。

要するに作者と登場人物たちとの間の距離が、他の韻文劇と比べても、際立って微妙かつ繊細なのである。そしてホフマンスタールにあっては、この間の距離のとり方こそが、常に隠された重要な個人的テーマとなる。『白い扇』の場合、作中人物たちの肩に触れようとする作者の指は、幽かな震えを帯び、恥じらいさえ含んで、風の音にも驚かれぬる、といった風情である。一言で言えば、この作品はたいそう△初々しい▽のだ。そしてその初々しさとはまた、「間奏曲」と副題のついたこの一篇が、以後の詩人の作品で開花して行く幾つもの主題を、未分化の星雲状態ですでに内に秘めているという点でも、言えることである。

舞台は十九世紀前半、西インド諸島の或る島、首都郊外の墓地の入口の前、と設定されているが、ト書きの先を読めば、糸杉に囲まれたこの墓所にはA・ベックリンの「死の島」の風景が思い浮かばぬでもない。⁽²⁾ 踰限として歩み入って来る人物たちはむしろピアズリー風か。幕開きは口上役の次のセリフで始まる。

お聴き下さい、紳士淑女の皆々様、
これから御覧のお芝居は

羽根つきほどの軽いもの。その心はと申すなら、

若い時分の大言壮語

叫べど吠へど役立たず、

この現実の小指にだって

逆らうことなど出来やせぬ。

子供の遊ぶ追ひ羽根が

鳥のまねして飛ぶように、

この劇とても人生の

まねごと遊びに過ぎませぬ、
張り合う気などさらさらなし。

このお芝居から人生の

意味などお取りになる向きは、

むしろ人生経験の

乏しき方と申せましよう。⁽³⁾

右の口上によって、この芝居が喜劇の形式を採っていること、しかも△羽根つきほどの軽い▽喜劇であることが告げられる。一篇のテーマはすでに作者によって要約されてしまっているのであって、若い時分の大言壮語は実際には何の役にも立たず、現実の指先の軽い一触れにもたちまち顔色を失ってしぼんでしまうものだという、それだけ取り出せば何やらありきたりの人生訓めいた内容と聞こえぬでもない。

事実ホフマンスタールの作品では常にこうした倫理的側面がファサードに立って見えるために、第二次大戦後、リヒャルト・アレヴィンを始めとする一連の批評が、△秘教的寺院から喧噪の往来へ▽△唯美主義者から倫理主義者へ▽△前存在から存在へ▽向かおうとする詩人の姿を、ことさらに強調して論じ上げたきらいがある。唯美的小口マン主義者というかつてのホフマンスタール像への、確かにそれは有力な反証と成り得たが、同時にまた△社会参加の文学▽をもてはやすという時代的傾向に色濃く染まっていたことも事実である。舞台を説教壇と心得たブレヒトとは、ホフマンスタールは決定的に立場を異にする。幻視の能力の差、と言ってもさしつかえあるまい。が、このことはまた後に論じよう。いずれにせよ、そうした解釈の傾向とは関わりなく、詩人の内部は、その夢は、はるかに深く、柔らかく、不定形に蠢いており、さかしらな文学史的要約を拒絶している。共に添い寝をすることなしに彼の文学を語ることは恐らく不可能なのだ。前口上にあるように、△このお芝居から人生の意味などお取りになる向きは▽むしろ人生経験の乏しき方と申せましよう▽ということである。

II

リビオ

時折僕は驚かすにはいられない、
だってこちらとほとんど変らぬその若さで
君は実に多くの事を僕に教えてくれるのだもの。君の場合、
この世の中の出来事は何もかも知り尽くしているようにさえ見受
けられるよ。

フォルトゥニオ

僕の知識など貧しいものさ。ただほんのわずか、
人よりも深い所を垣間見たというだけだよ。いつの間にか悟って
いたんだ、
人生は一篇の影絵芝居にすぎない⁽⁵⁾とね。

先に引用した前口上に続いて登場して来た二人の青年の、この会話
によって舞台は始まる。主人公フォルトゥニオは二十四歳、最愛の妻
を亡くし、哀しみのうちに世間との交わりを断って、かたくなに思い
出の中に浸ったまま余生をいた日々を送っている。この墓地に友人リ
ビオと共に姿を現わしたのは、妻の墓参りをするためである。

それにしても右の引用部分にこの喜劇の基本的構造がすでにはっき
りと現われている。即ち、未熟な若者たちがせいっぱい人生を知
り尽くしたかのようなV言葉や吐き散らす喜劇、という仕立てであ
る。フォルトゥニオの右のセリフなど、仮に生身の我々が口にすれ
ば、噴飯ものどころではない、思わず正気かと顔をのぞきこまれかね
ぬ代物とさえ言えるだろう。

では『白い扇』全篇は、登場人物のそうした言動を嘲笑う皮肉な色
あいに染め上げられているかと言えば、それがそうではない。軽蔑、
嘲笑、皮肉、諷刺といったスタイルはホフマンスタイルの本質から最

も遠いものと言えるのであって、覚え書きと警句と引用とから成る彼
の『友の書』(Buch der Freunde)には、次のような記述が見られ
る。

諷刺とは下品な修辭の形式であって、それが上品な話の中で用い
られぬ理由は、上品な話というものがどこまでも直接的なものへ
の諷刺に他ならぬからである⁽⁶⁾。

高みから人間たちを見下ろし、この世の仕組みのすべてを理解した
気になったあげく、日常的言動が皮肉で投げやりな、いやな影を帯び
て来る、というのは若く未熟な時分にこそむしろありがちなことでは
あるが、ホフマンスタイルの場合、そういった気分とはどこまでも無
縁な青春であったと言える。先ほど、問題なのは作者と作中人物との
間の距離だということを口にしたが、そうした軽蔑的ないやな影V
を文体に帯びるには、ホフマンスタイルはあまりに対象に近づきすぎ
るのだ。というより、高みから見下ろした次の瞬間には作者はフォル
トゥニオと一体化し、彼自身の声で語り、また次の瞬間にはそこから
すいと逃れ出て、その肩口のあたりで微妙な距離を保ちながら語り出
すといった具合である。対象は人であっても動物であっても、樹や
石であってもよい、いずれにせよそうした諸々の事物、森羅万象に己
れ自身を生霊^{レブツ}ながら自在にすべり込ませ、そのものの内部の声とし
て語り上げるといのが、この詩人の他に類を見ぬ生得の才であっ
た。そうした魂の日常的な他者との出入り、ほとんど淫するが如き自
在な往還運動のくりかえしの中で、嘲りや軽蔑といった感情はまずも
って入り込む余地がない。△驚きVと△長怖Vこそがそこに生じる感
情のおよそすべてであろうからだ。ホフマンスタイルの文学が、時代
を越えて、今なお若く瑞々しい所以である。

『白い扇』にあつては、作者が登場人物たちの言動を嘲笑ったりす
る以前に、そもそもフォルトゥニオ自身が△軽蔑Vという行為を峻拒

している。現実生活を忘れて亡き妻の墓に引き寄せられるフォルトゥニオに対し、育ちが良くてお人好しな(だけの)友人リビオは、「君は人間の生活に加わることを軽蔑している。だがそれこそあらゆる行為の始まりであり、そこにつながる道ではないか」と忠告するのだが、それに対しフォルトゥニオは「僕は軽蔑なんかしていない！」と叫び返すのである。

フォルトゥニオ

……僕はこの影絵芝居を越えたいのさ、

ここでの役は男やもめということになっているがね。

ちと若すぎるやもめだとしても、

僕はこの役を能うる限り誠実に

敵しく大真面目に演じてみたいんだ……誰もが自分の運命を

高めることも出来れば落としめることも出来る。どんな事物だっ

て

初めから価値が決まっている訳じゃない、

君自身がそこから何を引き出すかによって決まるのさ。愚か者た

ちにとつては

一切が水のようにその傍を流れ過ぎて行くだろう。でもそこに潜

む価値は、

君の手がもしそれを掬い上げさえすれば、たちまち輝き始めるは

ずなんだ。

フォルトゥニオはこの人生の△影絵芝居▽を軽蔑などしていない。影であることを乗り越えるためには、与えられた役柄を△誠実に▽演じ切る他はないと思いつめて定めている。このとき若いホフマンスタールは、自ら創り出した主人公の傍にひたと寄り添い、その横顔を愛しげに見つめているかのようである。この世で割り振られた役柄を、運命の定めた唯一絶対の道である△かのように▽生き続けること——明治

四十一年(一九〇八年)、『痴人と死と』の翻訳を以てホフマンスタールの筆名を帝都に知らしめた森鷗外が、その他この十二歳年少の詩人を愛し、『独逸脚本梗概』『椋鳥通信』等で彼の作品をしばしば採り上げて紹介したのも、『かのやうに』(明治四十五年)の作者としては、この詩人の生の形式が、自分のそれとどこか重なり響き合うのを肌で感じ取っていたということかも知れない。

なるほど鷗外の△かやうに▽の哲学は、明治期日本における西欧的成熟文化の欠落、神の欠落、即ち生活の支柱となるべき絶対的価値の欠落をその前提としている。ヨーロッパ文化の申し子とも言うべきホフマンスタールと軽々に比較することは慎しまねばならないが、それではホフマンスタールに欠落の意識はなかったかと言え、彼の場合、自己の存在そのものを欠落として、つまりは△存在▽ならぬ△非在▽として強く意識していたと言うことができる。それを深く恥じていたと言ってもよい。オーストリア△ハンガリー二重帝国の、さらにはヨーロッパそのものの文化の中心に己れが位置するとの晴れがましい認識と、同時にその中心たるべきものがうつろな空洞に他ならぬという、口にするもおぞましい自己意識。己れの肉体は△非在▽を抱え込む器にすぎず、しかし彼はそこに自我がある△かやうに▽社会生活を営んで行かねばならない。

この秘められた屈辱の中で、詩人はいかにして△詩人▽たりえたか？木霊さえも返らぬ不毛の領域に、何故あれほど豊かで美しい言葉の園が広がりが育ったか？ホフマンスタールの生のありようの特殊性、とこれは言わざるを得ない。その特殊性とは即ち、彼のそうした内部の空白が、△言葉を消してしまいう空間▽としてではなく、むしろ△多義的な言葉の集まる場所▽として在るといふ点である。パフチンの言う△カーニヴァル的な場所▽と言ひ換えてもよい。

この問題を解く鍵となるべき興味ある報告が、哲学者中村雄二郎によってなされているので、次に引用する。

まことに、バリ島はその全体が△土地の精霊▽（ゲニウス・ロキ）に充ちた島である。土地の精霊が分化して神々と悪霊になったものである。神々といえ、バリ島の村々には、それぞれ三つの寺院があつて、その最も重要な寺院であるプーラ・ダレムは△シヴァの家▽と呼ばれている。この寺院は積極的な空白の場所を体現しているのである。そしてこれは、西田幾多郎のいう無の場所とも無関係ではない。

シヴァとは、バリ・ヒンドウの主宰神のシヴァ神のことである。他方、このプーラ・ダレムは、△不死不滅の空▽と呼ばれる神の住居であるともされている。ところが、この寺院は、祭りでない日には、その内部には人っこ一人いず、祭壇その他にも、お供え物一つない。その上、いわゆる本尊がもととなく、神々は祭りのときにしか臨在しないのだから、まったくがらんどうなのである。ところが、大きな祭りの日々になると、大きな芝居小屋のような華やいだ賑わいを見せ、過剰なほど充滿する。ふだん寺院が空白であればあるほど、祭りの日々は祭りらしくなり、充滿することになる。つまり、ふだんの空白は、神々の臨在と空間の充実を呼びこむような、積極的な空白だったのである。△不死不滅の空▽とは、まさにそのような空なるトポスを指しているわけだ。

中村雄二郎『場所』

この空なるトポス、時刻れば祖霊や神々の言葉が奔流のように流れ込み、泡立ち、うねり、あふれかえる場所△不死不滅の空▽を、そのままホフマンスタールという詩人存在に置き換えることは、恐らく可能である。△豊饒なる空虚▽とこれを呼ぶことも出来よう。

ホフマンスタールと名付けられた存在（むしろ非在、即ち場所）に流れ込むものは、数限りない△他者の夢▽に他ならない。見知らぬ者たちの聞き取り難いつぶやき、くぐもった声、かそけき夢たちが、詩

人の内部に所を得、力を得て如々に語り出す。石も川も森も、森羅万象がそこでは呼び合い、響き合い、星座を結びつつ交響的宇宙を形成して行くのである。彼の詩も劇もオペラも小説も、すべてはそうした交響の奏でる変奏曲であったといえよう。この間の消息に関してはすでに別の場所⁽¹⁵⁾で述べたことがあるので重複は避けたいが、一つだけ引用をしておこう。ホフマンスタールの神話的作品と呼ばれる未完の小説『アンドレーアス』(Andreas, 1912—13)には、詩人の分身ともしき同名の主人公が登場する。その青年アンドレーアスに関する描写——

アンドレーアスが彼を魅きつけたのも、この青年が他人の影響をたいそう受け易く、他人の生が彼の中で清らかに力強く脈打っていたからだ。さながら、他人の血の一滴か、あるいは口をついて出た吐息を、ガラスの球管で受けて強い炎にかざしたように——そのようにアンドレーアスの中には他人のさまざまな運命が存在していた。アンドレーアスは『六百七十二夜の物語』の商人の息子の分身である。彼は他人の運命の幾何学的△場合▽であった。⁽¹⁶⁾

『アンドレーアス』(遺稿部分)

青年アンドレーアスをどこまでも支配しているこの生のありよう、即ち「他人の運命の幾何学的△場合▽」としての生の形式を、苦痛と歓喜と共に、己が宿命として積極的に引き受けること——それが詩人ホフマンスタールの選び得た唯一の道であった。多くの好意的誤解に関わらず、ホフマンスタールの獲得した△社会性▽とは、そうした他者との関わり方の認識・受容・強化・深化の過程に他ならない。後に彼が踏み込んで行ったオペラやパロディ的祝祭劇の世界も、△他者の運命の出会い△場合▽としての内的虚数空間を、渾身の力業によって外在化したものと言えよう。祝劇『イエーダーマン』(Jedermann, 1906)

の舞台から立ち昇る欲びは、アレゴリーを用いて観客を教化しようとする説教者の、己が支配欲を充たす欲びなどではなく、△死▽や△善行▽や△富▽といった諸観念が、つまりはあまたの夢が、具体的な形をとって舞台上を歩き、出会い、交錯することによって、それ自身暗い場所から解放されたれ、浄化されてしまうという、一種魔術めいたスリリングな解放の欲びに他ならない。ほこりの浮いた板切れ一枚が、役者が足を乗せたせつな、風吹きすさぶ広大な原野にもきらびやかな王宮の居間にも変わりうるとすれば、舞台という場所もまた、あのプーラ・ダレム、祭りの日々に祖霊や神々のなだれ込む積極的な空白の場所、△不死不滅の空▽そのものであると言えよう。つまり、劇場舞台という空間自体が、ホフマンスタールにとっては△より力強い出会いの用意された場所▽であり、△非在としての自己▽の発展的延長であったのだ。

陰々たる告白録、といった感のある詩論「詩人と現代」(Der Dichter und diese Zeit, 1907)には次のようにある――

あらゆる事物が詩人の内部で出会うよう定められ、また出会うことを欲するのです。詩人とは己の内での時代の諸要素を結びつける者です。彼の内にこそ現在(17)はあり、さもなければ他の何処にもありません。

「詩人と現代」

『白い扇』にあつては、もう一人の主人公、フォルトウニオの分身とも言ふべき女性ミランダの次のセリフに、そのことがよく表われている。

ミランダ

私たちの肉体は単なる空間に過ぎなくて、

幾千もの夢がその中で色とりどりのお芝居を演じるのよ。

ちょうど噴水が次々に新しい水滴を噴き上げて
無数の水の戯れを描き出すようにね。(18)

ミランダのこのセリフは、『白い扇』の他の登場人物たち――フォルトウニオの祖母、ミランダの召使カタリーナ、それにミランダ自身によって語られる次の三つのセリフと秘かに響き合い、共鳴を奏でている。

祖母

私は怖ろしいことを幾つも見て来た。でもすべてを見てしまった後にこの人生を愛するようになったし、今だつてますます好きになりつつあるのさ。今では以前に何も感じなかったものに生を感じる。地面に転がるさまざまな石や、善良な眼をした大きくて鈍重な牛たちの中にもね。さあさあ、お前がこれから学ぶべきは、まず生を愛することですよ。(19)

ミランダ

どこかの牧場で仔馬が二頭走っている。もしかしてそのうちの一头はあなたの柩車を、もう一头は私の柩車を引いているのかも知れない。誰だつて想像することは自由だわ。(20)

カタリーナ

すいかずらの香りで私はすべてを思い出した。
今は夕暮、父が牛たちを解き放つ。
白い牛が先頭に立って泉に向かい、
赤いのがそれに続く。
びっこのヴェルルエコがやってくると彼の夕餉を母が戸口に出しておくのよ。(21)

右の三つの引用に共通するものは、登場人物たちの心の中の牧場と、そこに放し飼いにされた牛や馬のイメージである。ホフマンスタールの作品に繰り返し現われるそれらのイメージは、『白い扇』と同年に書き上げられたもう一つの韻文劇『皇帝と魔女』の中の次のセリフを扇の要に据えれば、先のミランダのセリフとの関連が明らかになり、共鳴の振幅は一拳にその度合いを高めるだろう。即ち、皇帝としての宿命に目覚めた主人公の独白――

皇帝

そうとも、運命を創り出すことは
確かにすばらしい、だが運命そのものであること、
これはもはやそれ以上のことなのだ。

現実から夢を築く、正しい夢を、
そしてそれらの夢をこの丘から
幾つもの広大な国々を経て
はるか海辺に至るまであまねく住まわせ、

それらが互いに向き合い草はむさまさを眺めるのだ、
物言わぬ牛たちを眺める牧人のように……⁽²²⁾

『皇帝と魔女』

ミランダの言う「私たちの肉体」、幾千もの夢がその中で色とりどりのお芝居を演じる空間は、ここでは物言わぬ牛たちが草をはみ続ける、穏やかな牧場の丘の風景に置き換えられている。詩人自身はと言えば、祖母やカタリーナや皇帝と共に丘の上の岩に腰を下ろし、己が内なるその光景を、牧人が牧羊神さながら、飽かず嬉し気に眺めやっているのである。

至福、と呼びうる状態がここには在る。殊に「すいかずらの香り」と共に突然カタリーナの内に甦った故郷の情景に、よくそれが表われている。「今は夕暮、父が牛たちを解き放つ。この夕暮という時刻

が、いや「夕暮」(Abend) という言葉そのものが、詩人にとって至福の瞬間を呼び込むための特権的時間帯であり鍵言葉であったことは夙に知られる所である。

何になるのだ、こうしたことを多く見たとて？

とは言え誰かが「夕暮」と一言口にしたなら、その一言の何と多くを語ることによ

そこから深い意味と哀しみがしたたり落ちる

空ろな蜂窩からしたたる濃い蜜さながら⁽²³⁾

「外側の生のバラード」(Ballade des äußeren Lebens,
1895?)

さらに自己に関する覚え書き『私自身について』(Ad me ipsum)
には次のような一文が記されている。

夕暮、成就の時。千年王国的なるもの⁽²⁴⁾。

詩人がこの時刻をいかに愛し、かつ特権的なものとみなしていたかは、先に挙げた十近い初期韻文劇のほとんどすべてが、黄昏時を背景にして演じられるよう指定されていることから明らかであろう。ものみな薄明の中で一つに溶け合う魔術的な時刻、生も死もその輪郭を漠とした霧の中に失ってしまう時刻、すべりゆく音楽のようなその時刻を彼は「夕暮」と呼んだ。そこでは亡び行くものが一瞬最後の輝きを見せ、夢が物陰からそっとその姿を現わし、樹々の葉むらが何物かの気配にざわめき立ち、娘たちが「睡眠」にうっとりとした己が四肢から生命が静かに流れ出し、草や木に溶け込むのを感じたりするのである。

その意味では「夕暮」とはホフマンスタールにとって、己れの始原

的状况を呼び戻す呪句であり、自らを克服を課題とする「前存在」⁽²⁶⁾の魔術的時間そのものであったとも言える。そこからの脱出、そこからの超克をうたいながら、詩人は何度でもその幻視の時刻へ、なつかしさに濡れた不毛の場所へと戻って来た。

市民的倫理観の拘束を意識の前面において受けながら、いやそれを作品構造の支柱にさえしなから、己れの本性は半ば無意識のうちに常にそうした昏いまどろみの場所へ落ちて行く。この、作者自身にさえはかり知ることのできぬ往還運動のうちにこそ、ホフマンスタイルの作品が我々を魅きつけてやまぬ無比の蠢惑、入清らかななまめかしさVとも呼ぶしかない魅力が存在するのである。

雲間をもれて月がしたたるように

銀灰色の霧でたそがれの谷は

みたされていた けれどもそれは夜ではなかった

くらい谷間の銀灰色の霧のなかに

私のまどろむ思いはとけ

私はただよう透明な海のなかに

しずかに沈んで生をすてたのだった

なんというすばらしい花がそこにあったか

萼もくらく輝きながら。植物のしげみを透して

黄玉のような黄赤色の光が

あたたかい流れとなって よせては 微かに光っていた

すべては憂鬱な音楽の深いあふれに

みたされていたのだった そして私は知っていた

わけはわからぬながら知っていた

これは死だ 死が音楽になったのだと

せつなく憧れ 甘美に 暗く輝きながら

それはこよなく深い憂鬱に似てもいる

だが 不思議ではないか

そのとき言いようもない郷愁が声もたてずに
私の心のなかで生を求めて泣いていた
夕ぐれ 黄色い巨大な帆をはって

紺碧の水のうえを故郷の町の傍をすべってゆく
遠洋航海の船の上で泣くひとのように。その時
彼は路地を見 噴水のさざめきを聞き

接骨木のしげみの匂いをかぎ

ものおじて泣き出しそうな幼い者の眼をして
子供の自分が岸に立っているのを見ている

開いた窓からもれる自分の部屋の灯が見える

けれども巨大な船は彼をつれさってゆくのだ

紺碧の水のうえを音もなくすべりながら

黄色い 異様な形の 巨大な帆をはりながら

決して数多いとは言えぬホフマンスタイルの抒情詩の中で、「早春」(Vorfrühling, 1892)と並んで人口に膾炙することの最も多いこの詩は、その題を「体験」(Erlbnis, 1892)と言う。むしろそれを入死の体験Vの謂ととるのもあながちまちがいは言えぬが、ここではむしろ、生と死、現在と過去、自己と他者、入人と物と夢Vとが渾然一体となって何処へとも知れず流れて行く、その苦痛と歓喜の入りまじった至福の瞬間の体験と言ってよからう。それはまた、クリムトの幾つかの絵が語るように、入精神的なものと官能的なものが同義となるV(「道と出会」Die Wege und die Begegnungen, 1908)瞬間の体験でもある。

それにしてもここにあるのは何という入静かな歓喜Vであろう。熱狂を、いや熱そのものを伴わぬ歓喜、頭の中がどこまでもシンと鎮まり返って行くことの官能性——矛盾としか言いようのないそうした形容が、この詩の奥行きを語るにはふさわしい。

入見つつ流れるV、あるいは入見つつ運ばれるVことの至福を、我

私は幼い頃の汽車の窓辺の体験等でよく識っている。この詩の「私」は、夕暮の気配の濃密に立ちこめる中、巨大な帆船に乗ったまま紺碧の水の上を音もなくすべり流れて行く。「私」はいつしか「彼」になり、「彼」はいつしか「子供の自分」が岸辺に立つのを眺めやっている。自己の分身をまのあたりにしたときの恐怖や驚愕といったものは、ここには不思議と見当らない。すい、すい、という音さえも聞こえそうな軽やかな魂の移動と、時空を超えて「私」があまねく遍在すること、おほろげな痛みと快感があるばかりである。

自己の遍在ということを言うのであれば、先に挙げた詩「早春」における詩的主体は「早春の風」であり、その風は「すがれた並木道」を吹きすぎ、「人のむせび泣く声」に身を震わせ、「ほつれ乱れた髪」にまつわりつき、「アカシアの花」を散らし、「息づきほてる」肉体を冷やす。さらにそれは「笑う唇」にそっと触れ、「柔らかく目覚めた」草原を駆け巡り、「横笛の中」をくぐり抜け、「夜明けのほのあからみ」の空を渡って「ささやきの小部屋」を通り抜けながら、身をこごめて「ランプの灯」を吹き消すのである。

すがれた並木道を

春の風が吹きすぎる

いろいろの不思議を

そのそよぎにひめて

この風の吹き渡るところ、ありとある事物は生を受けて甦る。むしろ風とは「言葉」を支配する詩人自身であり、その魔法の杖に触れられることによって万物は命と名とを吹き込まれ、重苦しい眠りから目覚め、立ち上がり、内なる「美」の形をあらわにする——そう解釈することは自然だし、まちがってもない。が同時に、「早春」一篇が我を捉えてやまぬのは、何よりもまず作者と共に風に同化することの歓び、己れが早春の風と化して夜明けの空を、街を、草原を、室内や

横笛の中を、自在に吹き巡ることの無比なる快感であろう。そしてそのことはまた、自分が常にあらゆるものと触れ合っていたい、この世にあまねく存在したいという、作者自身における強烈な自己遍在の欲望が、詩的表現を得た結果であるとも言えるのだ。

だが「自己の遍在」とは、実の所、定かな自己がどこにもないと言うことでもあり、つまりは「自己の非在」と同義であるに他ならない。風に乗る快感、万象の上を吹き渡る歓びは、常にこの恥すべき秘密、すでに繰り返し述べて来た「非在」への不快と嫌悪に裏打ちされている。風は、詩人は、万象の上を自在に吹き渡り、それらを支配し、命を与えているように見えるが、実は万象の方が風を呼び、呑み難い力でそれを自らの方へ引き寄せているのではないか？

たんたんたる

すがれた並木道を

風のそよぎが吹きよせる

淡い物の影と

昨夜から

道すがら

もたらしてきた

ものの匂いと

「早春」のこの最後の章句は解釈の分れる所である。「風」が夜来の疾駆で身につけてしまった「淡い物の影」とさまざまな「もの」の匂いとに、我々は「風」の疲労を読み取るべきか、否か。『アンドレ・アス』のテーマが再び甦る。

詩人は何一つ拒むことができません。詩人とは、その中で時代のさまざまな力がお互いに均衡を図ろうとする場所であり、彼

は地震計に似て、たとえ何千マイル離れた所からのどんな幽かな震動であっても、それを針の振動に置き換える。詩人が常に森羅万象に思いを馳せているという意味ではありません。万象の方が詩人に思いを寄せるのです。それら一切が詩人の内部に宿り、かくして詩人は事物に支配されることになるわけ⁽³²⁾です。

「詩人と現代」

△風▽が事物に引き寄せられ、そのものの影や匂いを背負い込んでしまうように、詩人は事物に支配され、他人の運命に支配される。自らの存在の証としてこの世に刻印すべき自我の姿は、マッハの理論を待つまでもなく、何処にも見つけることができない。それならここにあるこの身とは、実は他者の見る長い夢、百年の夢、千年の夢のつかのまのゆらぎにすぎぬのではあるまいか――。

この果てしない疲労と、選ばれし者の恍惚とのはざまをゆれ動きながら、しかし、すでに述べたように、その矛盾を詩人たる己が宿命として苦痛と歓喜と共に受け入れたとき、彼はニーチェの言う△牧人の笑い▽を莞爾として笑うことができたに違いない。△非在▽もまたこの世に許されてある、と。

集い、戯れるがいい、物言わぬあまたの夢たちよ、と詩人は皇帝や祖母やカタリーナと共に呼びかける。わが△非在の丘▽こそが汝らの草はむ地、と。

詩人というものは、これははっきり申し上げられますが、この世の一切を結び合わせ、時代の重苦しい苦悩を洗い清めるのです。詩人のものですべては響きとなり、それらの響きは互いに結びつく⁽³³⁾のです。

「詩人と現代」

ではホフマンスタールがそうした△牧人の笑い▽を笑い得たのはい

つからの事なのか、という問いに対しては、世紀の変わり目、あの『チャンドス卿の手紙』(Ein Brief, 1902)以降、とさかしらに答えることも出来ようが、実の所、それは彼の中に始めからア・プリオリに存在した笑いだったと言うしかない。そしてまた、その笑いを生涯求め続けたのだと、これまた言うしかない。

我々は『白い扇』からずいぶん離れた所まで来てしまったようにも見えるが、ホフマンスタールという△不死不滅の空▽の中で、すべての作品は星座の如く有機的に結び合い、響き合い、息づき合っている。つまりここまで述べて来たことは『白い扇』の圏内を一步も外に出していない。次稿ではそのストーリーの流れに即して、ホフマンスタールにおける△誠実さ▽と△誘惑する者▽のテーマを追ってみたい。

(この稿続く)

平成七年十一月二十五日

TEXT: Hugo von Hofmannsthal Gesammelte Werke in Einzelausgaben 15 Bde., hrsg. von Herbert Steiner, S. Fischer Verlag.

註におけるTEXTの略語

GID=Gedichte und lyrische Dramen

A=Aufzeichnungen

E=Erzählungen

Pr=Prosa

註

(1) 「私はこれまでの人生では考えられないほどの満足感と幸福感を味わっています。何しろさまざまな作品プランや、半ば完成してしまっただけのやらが、頭の中にあふれかえっているのですから。」(一八九七年八月二十六日、ヴァレーゼ発、アルトゥール・シュニッツラー宛書簡)

Hofmannsthal/Schnitzler Briefwechsel, Frankfurt a. M. (Fischer Taschenbuch) 1983. S. 95

- (2) ホフマンスタールは「ヤックリンの死に際し」その画業を深く敬愛して「たゞう内容の悼詩 (Zu einer Totenfeier für Arnold Böcklin, 1901) を詠んでゐる。またすでに一八九三年には「ごく短い韻文劇」『牧歌』(Idylle) の「書物」に「ヤックリン風なスタイルの舞台」という設定がある。
- (3) GID. S. 221
- (4) z. B. Richard Alewyn: Hofmannsthals Wandlung(1949), u. s. w.
- (5) GID. S. 222
- (6) A. S. 77
- (7) GID. S. 223
- (8) 明治四十一年十二月の「歌舞伎」に掲載。この作品は明治四十四年四月十三日から八日間、井上正夫の新時代劇協会によって有楽座で上演され、翌年五月にも土曜劇場によって再び有楽座の舞台にかけられている。鷗外訳の成功のほどを端的に物語るもの、とする小堀桂一郎の説(岩波版『鷗外選集・第十九巻』解説)もうなづけよう。鷗外自身もまた、明治四十四年四月十九日に妻と長女を伴って有楽座に赴き、これを観劇しているということである。
- (9) 『椋鳥通信』にホフマンスタールの名は計十五回出て来る。ちなみに最も多く採り上げられているのはトルストイの七十五回、次いでハウプトマンの七十三回である。
- (10) 「私を突き動かす力、そのどれもが外部から押し寄せて来たものだった。私は見知らぬ手に弾かれるままのピアノの鍵盤のようなものにならなかつた。」(『帰国者の手紙』Die Briefe des Zurückkehrten, 1907) —Pr. II S. 285
- あゆみ社
- (11) 「彼は支配される者、かき鳴らされる弦の響き、感度の秀れた乾板に他ならなかつた。」(『意志を病んだ男の日記』Das Tagebuch eines Willenskranken, 1891) —Pr. I S. 29
- (12) 前田愛・山口昌男『『舞姫』の記号学』(『國文學』一九八二年七月号、學燈社) 一一頁の中で、△都市▽に関して述べられた言葉。
- (13) 中村雄二郎『場所』弘文堂、一九八九年、一五〇—一頁。
- (14) 大野真「豊饒なる空虚——ホフマンスタールと△他者の夢▽」(大妻

女子大学文学部紀要第二十号、一九八八年)。

- (15) 大野、前掲書。
- (16) E. S. 243
- (17) Pr. II S. 245
- (18) GID. S. 252
- (19) GID. S. 230
- (20) GID. S. 245
- (21) GID. S. 248
- (22) GID. S. 291
- (23) GID. S. 16
- (24) A. S. 224
- (25) 「多くの人々はむしろ……」(Manche freilich……, 1895?96?) —GID. S. 18
- (26) △前存在▽ (Präexistenz) とは、『私自身について』の中に見られる言葉で、ホフマンスタール自身の若き日の生のあり方を意味し、倫理的に克服されねばならぬものとして、彼に終生つきまとったテーマであった。その言葉に含まれた内容は次のようなものである。即ち、草率的な美的生活。抒情詩人であること。時代や生活、生や死に正面から立ち向かわず、言葉の魔術によってそれらを飛び越えてしまうこと。非倫理性。夢見がちな態度。日常的な陶酔状態。無時間性への憧れ。世界と自我との盲目的な一体感など——つまりそれらを一言で要約すれば、自らはそれと気付かぬ△生への罪▽、とでも言えようか。
- (27) 「体験」(Erfahrung, 1892) —GID. S. 8—9
引用は富士川英郎訳『H・v・ホフマンスタール／詩集・拾遺詩集』(平凡社) 一九九四年、一六一—一八頁、による。
- (28) 「ヤクト三者は一体となら、人と物と夢と」(『三行連詩・Ⅲ』Terzinen, 1894) —GID. S. 18
- (29) Pr. II S. 265
- (30) (15) 富士川、前掲書、一四—一五頁。—GID. S. 8
- (31) Pr. II S. 248
- (32) Pr. II S. 248
- (33) Pr. II S. 248